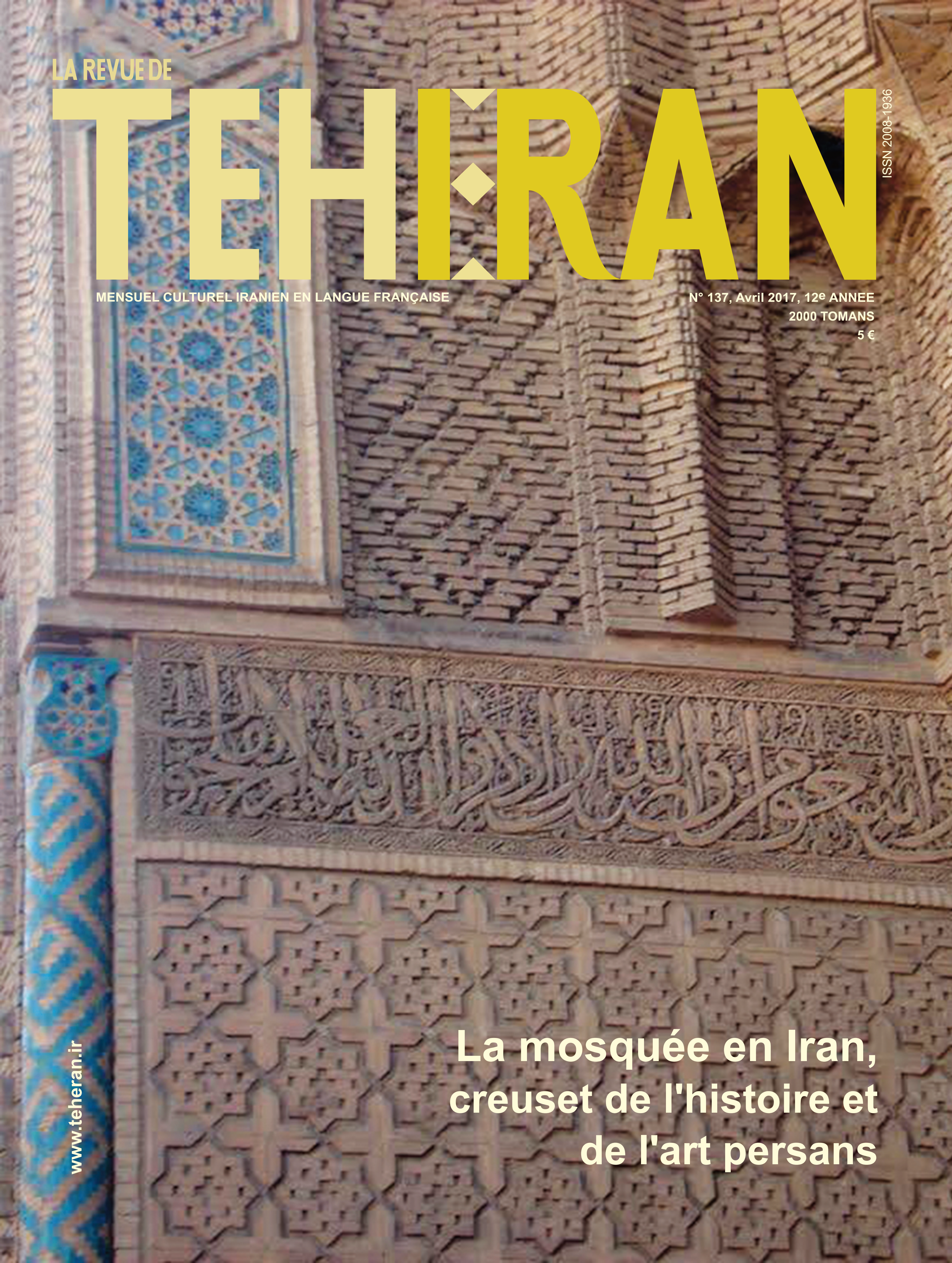
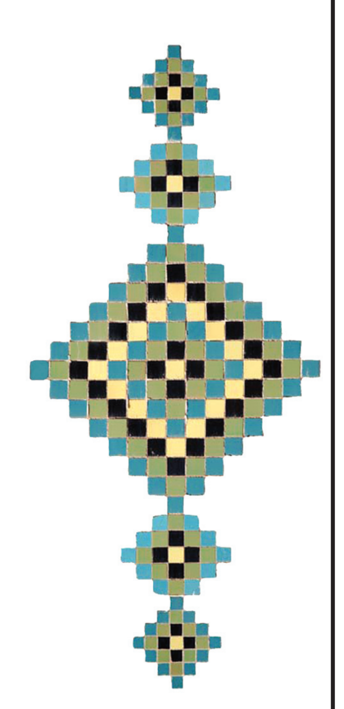

LA REVUE DE
TEHERAN
ISSN 2008-1936
MENSUEL CULTUREL IRANIEN EN LANGUE FRANÇAISE
N° 137, Avril 2017, 12e ANNEE
2000 TOMANS
5 €
La mosquée en Iran, creuset de l'histoire et de l'art persans
www.teheran.ir



La Revue de Téhéran

affiliée au groupe
de presse Ettelaat

Direction
Mohammad-Javad Mohammadi

Rédaction en chef
Amélie Neuve-Eglise (Razavi-Far)

Secrétariat de rédaction
Arefeh Hedjazi
Babak Ershadi

Rédaction
Rouhollah Hosseini
Esfandiar Esfandi
Afsaneh Pourmazaheri
Jean-Pierre Brigaudiot
Mireille Ferreira
Elodie Bernard
Gilles Lanneau
Majid Youssefi Behzadi
Khadidjeh Nâderi Beni
Zeinab Golestâni
Mahnaz Rezaï
Djamileh Zia
Shekufeh Owlia
Hoda Sadough
Sepehr Yahyavi
Shahab Vahdati

Graphisme et mise en page
Monireh Borhani

Correction
Béatrice Tréhard

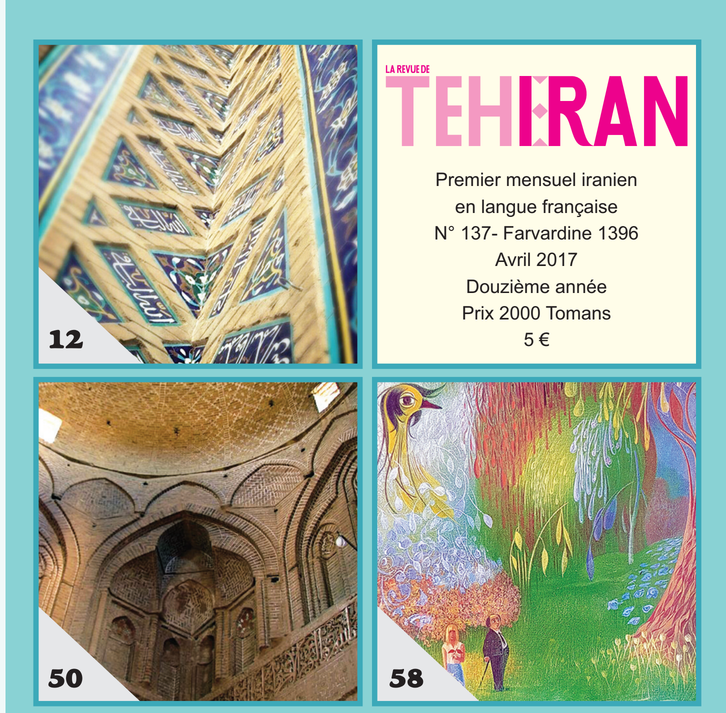
Site Internet
Milâd Shokrkhâh
Mohammad-Amin Youssefi
Mojdeh Borhani

Adresse:
Presses Ettelaat,
Av. Naft-e Jonoubi,
Bd. Mirdamad,Téhéran, Iran
Code Postal:1549953111
Tél: +98 21 29993615
Fax: +98 21 22223404
E-mail: **mail@teheran.ir**

Imprimé par Iran-Tchap

Recto de la couverture:
La mosquée de Varâmin constitue un exemple des mosquées de l'époque ilkhanide.





Sommaire

CAHIER DU MOIS

www.teheran.ir

CULTURE



Les enfants de la mosquée

Saeid Khânâbâdi

- "Chuuut! Ici, c'est la maison de Dieu!" C'était toujours par cette même phrase que Maman m'interdisait de faire du bruit dans la mosquée avant que la prière ne commence. C'était plutôt à d'autres moments, surtout les après-midi, lors des réunions hebdomadaires de maman et ses condisciples, que nous faisions du bruit dans cette maison divine. Pour nous, les fils et les filles des femmes religieuses du quartier, la mosquée était, d'une certaine manière, un terrain de jeu, une crèche, un jardin public, une école primaire, plus qu'un lieu sacré ou un espace de prière. Car à vrai dire, nous y avons vécu nos meilleurs souvenirs d'enfance. On trainait dans chaque coin de la mosquée et de temps en temps, on faisait des bêtises. On cassait une vitre ou on abîmait quelque chose. À chacun sa propre technique. Pour ma part, j'avais l'habitude de chanter au micro de la mosquée. Le micro était branché à une sono toujours en panne, habilement calée à l'intérieur d'un minbar à sept marches, un chef-d'œuvre d'artisanat en bois ciré et soigneusement orné. Ce micro, qui me servait d'instrument de karaoké, était absolument réservé à l'*Azan* (appel à la prière) ou à annoncer la nouvelle de la mort d'un des riverains. Un peu comme le rôle des cloches d'une église sonnant à l'heure des funérailles, d'après ce qu'on voyait dans les films d'animation d'enfance. Mais cette dernière fonction du micro de notre mosquée me paraissait un peu absurde. Je pouvais facilement deviner que l'annonce concernait immanquablement la mort de quelque voisin habitué de la mosquée, et presque toujours, il s'agissait en effet d'un de ces hommes âgés qui formaient la première ligne des priants derrière l'imam de la mosquée. Ces vieux messieurs se réservaient une place inchangeable au premier rang de la prière et rien, excepté la mort, ne pouvait les priver de ce privilège.

Très jeune, je croyais même qu'il y avait une limite d'âge pour aller à la mosquée, car la majorité des habitués étaient des retraités ou des hommes et femmes du quatrième âge. Mais papa m'a dit un jour qu'avant, les mosquées étaient fréquentées plutôt par les jeunes et les adolescents. Et quand papa disait "avant", je comprenais qu'il parlait des années 1970. Il était, à cette époque-là, un des manifestants pro-Khomeiny et il disait qu'alors, les mosquées fonctionnaient pour eux, les jeunes religieux révolutionnaires, comme un réseau systématique d'opposition contre le régime Pahlavi. Ils y transmettaient des informations. Ils y fixaient les horaires des manifestations. Ils y distribuaient clandestinement les tracts et les discours du Grand Ayatollah. Les imams prorévolutionnaires profitaient de cette tribune pour critiquer la monarchie despotique et anti-islamique. Même après la victoire de la Révolution, même aujourd'hui, au temps des élections et des referendums, la majorité des bureaux de vote et des urnes est installée dans les mosquées. Michel Foucault, alors présent à Téhéran en guise de correspondant d'un quotidien italien, a fait allusion dans son ouvrage *À quoi rêvent les Iraniens?*, à ce réseau efficace de mosquées iraniennes et à son impact dans le déclenchement de la Révolution de 1979. L'autre source, qui reflète ce fonctionnement des mosquées durant la Révolution islamique, est un

ouvrage du religieux et récent défunt Hashemi Rafsandjani, intitulé *La place des mosquées dans l'Etat islamique d'après le Coran*, où l'auteur explicite le rôle joué par les mosquées iraniennes au cours des années de la Révolution. Ce livre revient aussi sur le rôle similaire joué par les mosquées des autres pays musulmans, notamment en Algérie, pendant les mouvements indépendantistes.

J'ai également été témoin d'un autre usage de ce micro de mosquée, durant les années 1980, lors de la guerre, quand le haut-parleur de la mosquée ne cessait de diffuser des marches militaires et des chants liturgiques. Cette musique était toujours interrompue par les interventions d'un présentateur qui, d'une voix virile et sur un ton épique, rapportait les victoires continuelles de notre armée aux frontières de l'ouest et du sud! La mosquée était, à l'époque, l'un des centres d'inscription et de rassemblement des jeunes volontaires ou mobilisés. Je n'oublierai jamais les scènes d'adieu entre les parents et leurs fils qui montaient dans les cars couverts de drapeaux religieux verts et rouges, partant au front. Les images de certains de ces jeunes ont tellement marqué ma mémoire que je peux aujourd'hui encore reconnaître leur sourire dans ces photos encadrées au mur de la mosquée, à côté d'un grand portrait de l'Imam Khomeiny.

Ma mère était membre d'une association féminine au sein de cette mosquée. Il s'agissait d'une équipe d'une dizaine de femmes religieuses du quartier qui menaient des activités culturelles et religieuses. Elles organisaient des pèlerinages à destination des lieux saints d'Iran comme Mashhad, Qom et la Mosquée Jamkaran. Elles cuisinaient pendant les cérémonies religieuses de Moharram et lors du Ramadan. Elles



avaient des entrevues hebdomadaires. Elles entretenaient la mosquée. Elles préparaient du thé durant les discours de l'imam de la mosquée. Il nous revenait de porter le lourd plateau pour distribuer les tasses de thé, le sucre en morceaux, et parfois des dattes fraîches parmi les hommes participants. Et nous débarrassions à la fin du discours les tasses vides.

> Pour nous, les fils et les filles des femmes religieuses du quartier, la mosquée était, d'une certaine manière, un terrain de jeu, une crèche, un jardin public, une école primaire, plus qu'un lieu sacré ou un espace de prière. Car à vrai dire, nous y avons vécu nos meilleurs souvenirs d'enfance.

Elles avaient même pris l'initiative de tenir une caisse d'épargne qui prêtait de l'argent aux nouveaux mariés de la ville ou finançait les jeunes diplômés du quartier pour créer de l'emploi. Au début, tout était bénévole et non lucratif. Mais ces dernières années, j'ai entendu dire que cette simple caisse humanitariste était devenue un vrai établissement bancaire dirigé par le nouveau comité de

direction de la mosquée. Mais à l'époque, notre mosquée était bien loin de tant de complexités, et nos mamans dépensaient même leur propre argent, soutiré à leur mari par mille ruses ou issu d'offrandes populaires pour changer une ampoule, acheter un nouveau tapis ou repeindre les murs à la veille du Jour de l'An iranien.

La mosquée était, à l'époque, l'un des centres d'inscription et de rassemblement des jeunes volontaires ou mobilisés. Je n'oublierai jamais les scènes d'adieu entre les parents et leurs fils qui montaient dans les cars couverts de drapeaux religieux verts et rouges, partant au front.

Elles avaient, plusieurs fois par semaine, des réunions officiellement consacrées à la lecture du Coran et d'un livre de prières intitulé *Les Clés des Paradis* compilé à l'époque qâdjâre (publié et lu en Iran contemporain même parfois plus que le Coran lui-même), ou aux allocutions des prêcheuses invitées au *rowzeh*[1], retraçant au travers de récits larmoyants, la vie des Imâms chiites ou, comme elles les surnommaient, les *Bâb-ol-havâ'ej* (Portes des souhaits). Mais ces réunions permettaient surtout d'aborder d'autres sujets autrement plus importants: le nouveau riche prétendant de la fille de Madame Nassiri, la césarienne de la voisine un peu hautaine de Madame Aghdassi qui, malgré son physique chétif, avait mis au monde un garçon de 3,4 kg! Ces dernières années, quelques femmes d'affaires du quartier avaient transformé la mosquée en un vrai marché de vêtements chinois qu'elles rapportaient de leurs voyages mensuels à l'île de Kish, dans le golfe Persique.



Dans tous les cas, ces réunions religieuso-financières ou culturo-médiatiques étaient des occasions rêvées pour nos quatre cents coups. On était une bande de gamins indomptables du quartier, les enfants des dames de la mosquée. Une vraie bande de *back street boys*. Avec, entre nous, deux ou trois fillettes timides et silencieuses qui nous offraient le plaisir de les faire pleurer tout le temps, notamment en leur tirant les cheveux, qu'elles portaient au vent puisqu'elles n'avaient pas encore l'âge de porter le voile. Elles n'étaient d'ailleurs pas plus empotées que ça et avaient leurs propres stratégies pour répliquer, la préférée étant de rapporter à nos mères des méfaits inventés, que les bonnes mamans s'empressaient de durement sanctionner. Ces mêmes fillettes ont été à l'origine d'une bonne crise de jalousie chez les garçons quand l'association de nos mères a organisé à la mosquée leur fête de *taklif* pour célébrer leur neuvième anniversaire, qui marque pour les jeunes filles le début des obligations religieuses.

Garçonnets, nous étions admis dans la partie féminine de la mosquée, mais un peu plus grands, nous avons perdu ce droit. Je me suis parfois demandé

pourquoi cette séparation des priants par le genre ne se pratiquait pas dans la mosquée la plus sacrée de l'Islam, la mosquée de La Mecque, où les femmes et les hommes se côtoient en tournant autour de la Kaaba. Mais en ce qui concerne notre mosquée, un long rideau vert foncé séparait la partie masculine de la partie réservée aux femmes. Et il y avait seulement à côté du mihrab une ouverture pour que les femmes puissent poser leurs questions religieuses à l'imam ou lui demander un *estekhâreh*[2]. Chaque recoin de cette mosquée, quasiment conservée dans son état initial, réveille encore en moi ces souvenirs d'enfance. Aujourd'hui, quand, assis dans un coin, appuyé contre le mur, je suis le prêche en sirotant une tasse de thé servie par un des enfants de la mosquée, je vois bien que la tasse n'est pas aussi propre qu'elle devrait l'être et que le thé est mal fait, trop bouilli. Mais je le bois avec nostalgie, en contemplant le mihrab artisanal et ouvragé sur lequel on n'hésitait pas à grimper autrefois. Je dois avouer que j'avais peur de monter tout en haut du mihrab, là où siège l'imam pendant son prêche.

L'imam de notre mosquée était un homme mince, souriant et gentil, avec une vieille voiture toute déglinguée. Il avait toujours dans ses grandes poches quelques bonbons au chocolat, à la menthe ou à la fraise. Mais les choses ont changé. La dernière fois que j'ai visité notre mosquée, je l'ai à peine reconnu. Aujourd'hui directeur d'une organisation étatique, il a grossi et je lui ai trouvé la mine trop sérieuse, en l'observant au moment où son chauffeur lui ouvrait la portière de sa voiture.

La partie la plus esthétique de notre mosquée était le mihrab. Décoré de carreaux bleu azur, encadré par une arche de calligraphies coraniques, il était



▲ *Activités culturelles et religieuses d'enfants dans une mosquée*

illuminé par des petites lampes vertes et brillantes qui le coloraient en métaphore de portail du paradis. Sa base était à 30 cm au-dessous du niveau de la salle. Apparemment le mot "mihrab" dérive du terme perse préislamique *mehrâbeh,* utilisé par les adeptes du mithraïsme. Dans ce culte, les fidèles pratiquaient

> À l'époque, notre mosquée était bien loin de tant de complexités, et nos mamans dépensaient même leur propre argent, soutiré à leur mari par mille ruses ou issu d'offrandes populaires pour changer une ampoule, acheter un nouveau tapis ou repeindre les murs à la veille du Jour de l'An iranien.

leurs rites dans des grottes ou des espaces souterrains manuellement creusés. Quelques exemples de ces *mehrâbeh* ou Mithraeums existent en France, car Mitrâ avait beaucoup de succès chez les militaires romains, notamment ceux en poste en Gaule.

Pour en revenir au mihrab de la mosquée,



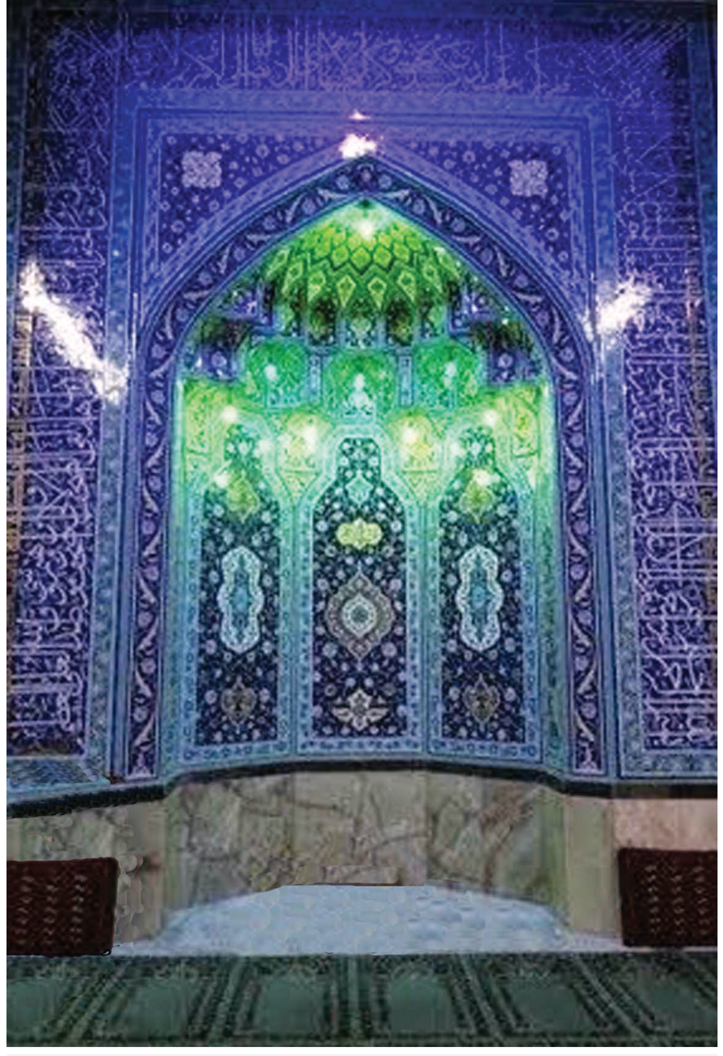
▲ *Fête de* taklif

sa fonction première est d'indiquer la direction de la Kaaba. Et on dit qu'il est bâti plus bas que le niveau de la salle pour que l'imam se mette modestement au-dessous des participants. Au début des années 1980, le terme était très lié au thème du "martyr du mihrab", titre historique donné à l'Imâm Ali, assassiné au VIIe siècle au moment de la prière dans le mihrab de la mosquée de Koufa (une ville en Irak). Mais durant la Révolution et les années qui ont suivi, le titre a été repris pour plusieurs personnalités politico-religieuses tombées en martyre dans les mosquées, dans des attentats terroristes commis par la secte politique des Moudjahidins du Peuple, que les Iraniens ont vite surnommé les *Monafeghins* (hypocrites), et qui avaient tendance à choisir leurs victimes parmi les civils religieux fréquentant les mosquées.

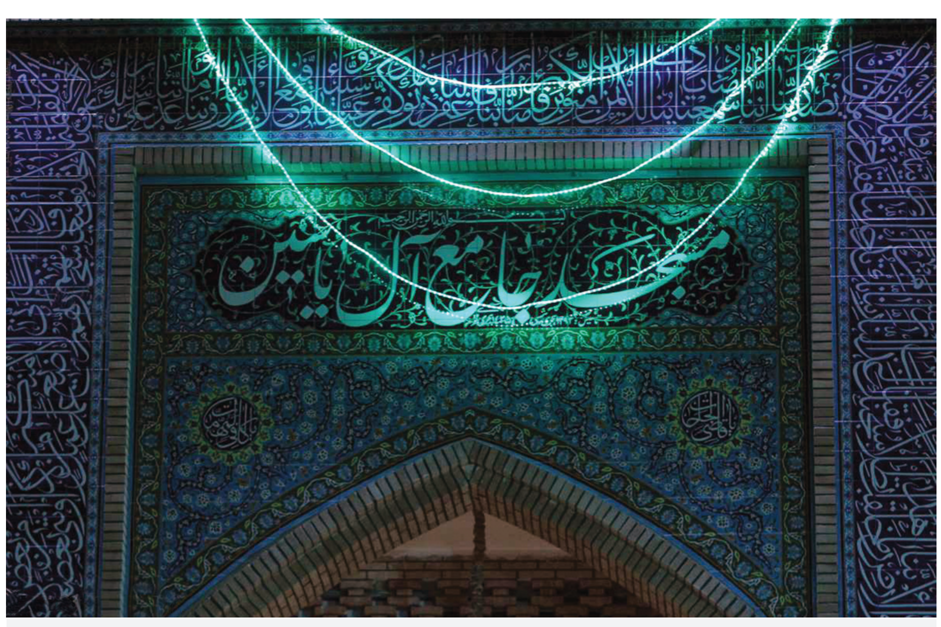
Mais l'élément le plus original de notre mosquée était son minaret: une longue tour carrée, différente des minarets aux extrémités arrondies qui caractérisent le style persan. Il rappelait en réalité la forme des minarets maghrébins. Pouvoir un jour grimper dans cette tour était notre rêve. Cette occasion nous a été donnée, une fois, quand des techniciens sont venus changer le haut-parleur du minaret. Ces haut-parleurs qui remplacent dorénavant les muezzins d'avant l'ère moderne. Gilbert Sinoué, dans son roman *Avicenne ou la route d'Ispahan*, évoque un récit intéressant à propos de ces muezzins d'antan. Cet écrivain égyptien francophone nous raconte que dans l'Asie centrale du Xe siècle, d'après une tradition, les mosquées avaient seulement le droit à utiliser les muezzins non-voyants pour éviter que le muezzin ne regarde par le haut du minaret les femmes des maisons mitoyennes de la mosquée! Et ils avaient peut-être raison car je n'oublie pas la panique des femmes voisines de la mosquée quand elles nous ont découverts tout en haut du minaret. A l'âge adulte, certainement dans une situation plus sécurisée, j'ai vécu une autre fois cette expérience de l'assomption vers les Cieux, cette fois-ci à Yazd, dans l'un des deux grands minarets de la place Amir Chakhmâgh. L'escalier en spirale offre un sentiment d'ascension spirituelle; la hauteur fascinante et vertigineuse et les légers mouvements des marches tremblantes réactualisent la phobie humaine de la Chute. L'obscurité transpercée par la lumière en flèche qui tombe des minuscules ouvertures, géométriquement calculées, amène l'être humain vers une expérience de la vie d'outre-tombe. Et une fois arrivé au haut du minaret, on se sent comme entouré par les anges, libéré de la gravité terrestre, sécurisé dans la main de Dieu, accessible à la béatitude du Royaume des Cieux. Adolescents, on s'intéressait aux autres espaces de notre mosquée, jusque-là inexplorés, et surtout à la bibliothèque. Je sens encore l'odeur du papier moisi des vieux livres très abîmés et des cartons

poussiéreux des cassettes. C'est dans la mosquée de notre quartier que pour la première fois, on s'est initié aux ouvrages des penseurs-fondateurs de la Révolution islamique comme Maître Motahhari et le Dr. Shariati. Les cassettes des discours enregistrés des rhétoriqueurs célèbres comme Falsafi, Mahallâti, Mofatteh, Bâhonar et Beheshti étaient encore à la mode. Parmi toutes ses figures emblématiques, il y avait une voix qui me séduisait plus que les autres par son art rhétorique, son intonation dominatrice, ses pauses bien maîtrisées, son choix habile des mots et ses références à la poésie: Ayatollah Ali Khâmenei, alors Président de la République Islamique et imam de la prière du vendredi à Téhéran. La bibliothèque a été, de tout temps, un élément indispensable et omniprésent des grandes mosquées iraniennes. Dans la société musulmane, la mosquée est un centre culturel et scientifique. Les mosquées possédaient autrefois – et même aujourd'hui pour certaines - une *madrassa* (école des études religieuses et profanes) et même parfois un observatoire astronomique. De nos jours, l'Etat iranien injecte un budget impressionnant dans les "Maisons de la Culture". Avec l'arrivée au pouvoir des gouvernements réformistes dans les années 1990, les autorités ont essayé de moderniser les structures traditionnelles des activités culturelles jusque-là cristallisées autour de l'unité de la mosquée si présente dans les villes et villages du pays. Le plan a, en partie, échoué, car la société iranienne, n'en déplaise à certaines puissances occidentales qui clament le contraire, est encore étroitement attachée aux valeurs traditionnelles et conservatrices. Et pendant l'été, beaucoup de familles préfèrent envoyer leurs enfants aux divers cours organisés par la mosquée de leur quartier plutôt que de les envoyer dans les grandes "Maisons de la Culture" de Téhéran. Pendant les vacances estivales,

> La partie la plus esthétique de notre mosquée était le mihrab. Décoré de carreaux bleu azur, encadré par une arche de calligraphies coraniques, il était illuminé par des petites lampes vertes et brillantes qui le coloraient en métaphore de portail du paradis. Sa base était à 30 cm au-dessous du niveau de la salle.



▲ *Mihrab*



▲ *La Grande Mosquée Al-e Yâssin, Téhéran*

la majorité des mosquées de tout le pays organise des activités variées, notamment des cours en tous genres - de langues, d'informatique, de sports, de cuisine, etc. -, des excursions et des ateliers artistiques. Nous avons déjà évoqué le rôle des mosquées dans la genèse de la Révolution islamique et dans les années de la guerre. Mais cette mission prit une autre forme dans les décennies succédant à la guerre.

> Dans la société musulmane, la mosquée est un centre culturel et scientifique. Les mosquées possédaient autrefois – et même aujourd'hui pour certaines - une *madrassa* (école des études religieuses et profanes) et même parfois un observatoire astronomique.

Au cours de certains évènements des années 1990 et 2000, les mosquées ont encore pu montrer leur potentiel d'élément protecteur pour le système politique du pays. Les jeunes qui fréquentent les mosquées peuvent y vivre leur première expérience d'adhésion à une structure d'encadrement politique et idéologique, surtout grâce à une structure particulière et non-étatique qui s'appelle *Pâygâh-e moghâvemat-e Bassidj* (Base de résistance de la mobilisation populaire) qui a aujourd'hui un bureau dans presque toutes les mosquées iraniennes. Ainsi les mosquées réussissent à concentrer un soutien populaire solidaire et homogène aux idéaux révolutionnaires dans les moments difficiles de la période postrévolutionnaire.

À part cette identité de la mosquée comme centre religieux, scientifique et culturel, il faudrait aborder les autres fonctions, depuis longtemps abandonnées, de cette institution basique de la société islamique. Le prophète Mohammad utilisait la mosquée comme "palais de justice", un lieu de jugement, une assemblée de consultation et un centre de décision sociale. La mosquée abritait aussi les pauvres croyants sans domicile et servait de lieu d'hébergement pour les visiteurs étrangers et non-résidents nouvellement arrivés en ville. En Iran, les mosquées symbolisent la

fusion architecturale et spirituelle de la foi islamique et de l'art iranien. Les éléments de dôme, de coupole et de voûte, internationalement empruntés, prennent notamment racine dans le style sassanide. Après l'islamisation de la Perse, de nombreux temples du feu furent transformés en mosquée. La mosquée est aussi un lieu d'interaction culturelle. Nous retrouvons notamment une forte inspiration persane dans l'architecture des mosquées indiennes, qui témoigne de l'existence d'un long rapport historique entre ces deux grandes civilisations orientales.

La mosquée est le centre de la ville islamique. C'est à partir de ce noyau que les grandes métropoles islamiques ont été fondées et se sont élargies. La mosquée est le porte-drapeau de l'identité islamique d'une ville ou d'une région. Dans les pays où les musulmans sont en minorité, la mosquée sert de bastion de résistance culturelle et de solidarité identitaire. La mosquée est un lieu de rencontre entre les générations et les diverses classes de la communauté musulmane. De là, on peut comprendre les prises de position négative des gouvernements occidentaux concernant la fondation des mosquées dans les villes d'Europe. L'exemple le plus récent est le sort subi par la mosquée de Nice, dont la construction et l'inauguration ont provoqué tant d'hostilité de la part de la mairie islamophobe de cette ville. En dépit de tous ces aléas, la mosquée en tant qu'institution religieuse et sociale n'a, dans son long parcours historique en terre d'islam à partir du VIIe siècle, jamais perdu sa place centrale dans la société. De la mosquée Al-Aqsa en Palestine occupée jusqu'aux mosquées démolies en Birmanie, de la grande mosquée de Sarajevo, bombardée par les Serbes, jusqu'aux mosquées sénégalaises de Touba qui incarnent le mouvement anticolonialiste, l'institution de la mosquée reste le foyer de la résistance islamique et le pilier de la religion du prophète Mohammad. Certainement, l'Islam demeurera tant qu'il y aura des mosquées. ■



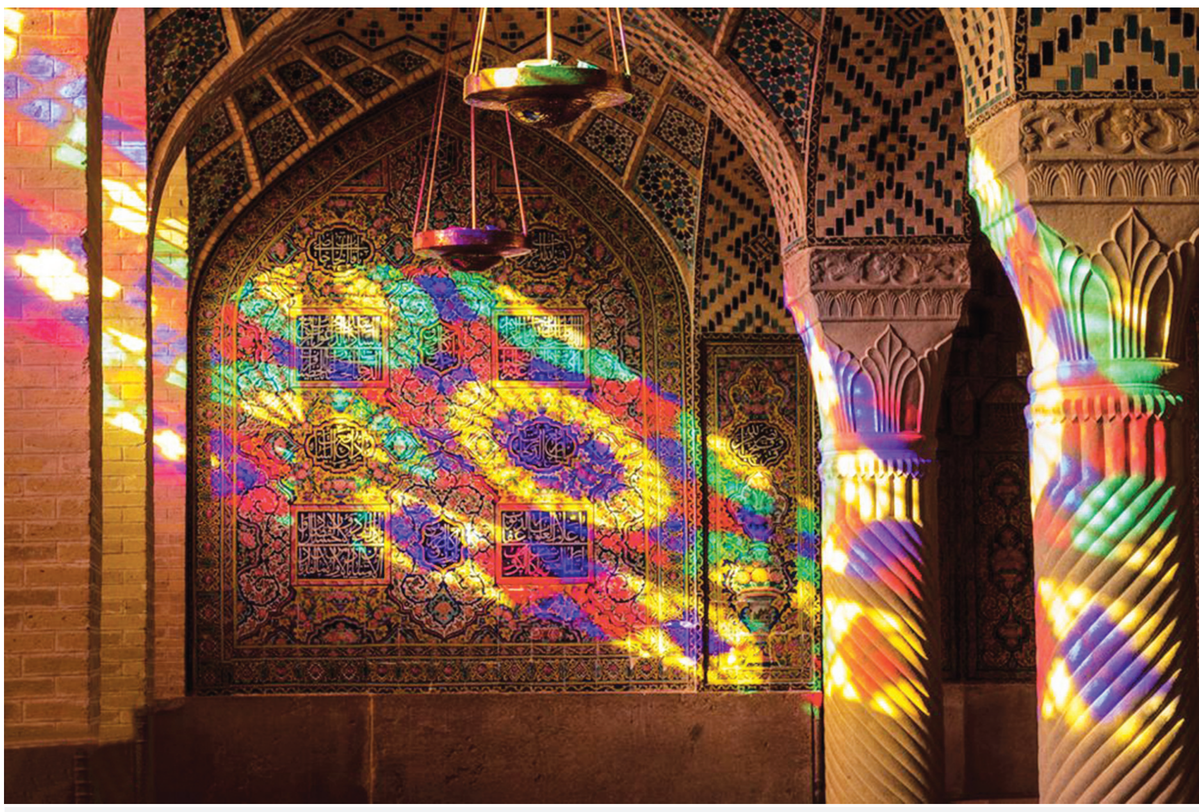
▲ Pâygâh-e moghâvemat-e Bassidj *(Base de résistance de la mobilisation populaire), mosquée de Seyyed-o-Shohadâ*

---

1. Le *rowzeh* est une cérémonie de lamentations tenue le plus souvent par des particuliers, chez eux ou dans des endroits religieux comme la mosquée ou les *hosseinyehs.* Durant le *rowzeh,* un prêcheur expose un point religieux, puis raconte des épisodes de la tragédie de Karbala où fut tué en martyre l'Imâm Hossein, petit-fils du Prophète, ainsi qu'une partie de sa famille et ses compagnons.
2. L'*estekhâreh* est une tradition très présente dans le monde musulman. Elle consiste à consulter les versets coraniques quand on hésite à prendre une décision importante. Cependant, cette tradition ne s'applique pas toujours dans les règles et elle devient parfois une pratique vulgaire et superstitieuse, renforçant l'indécision et s'appliquant aux décisions même les plus banales de la vie quotidienne.

Particularités des éléments architecturaux des mosquées iraniennes

Afsâneh Pourmazâheri



▲ *Mosquée Nasir-ol-Molk de Shirâz*

Les mosquées, avec leur style et leur forme uniques, constituent l'un des symboles et lieux centraux de la culture musulmane. Dès l'arrivée de l'islam en Perse et avec la construction des premières mosquées, ces édifices ont occupé un rôle à part entière dans l'histoire à la fois sociale, religieuse, mais aussi politique du pays, tout en jouant un rôle non négligeable dans le domaine de l'éducation. La chute de la dynastie sassanide à la suite de la conquête musulmane a conduit à l'utilisation de formes architecturales perses traditionnelles dans les édifices religieux musulmans en Iran. Les arts tels que la calligraphie, celui du stuc, l'utilisation des miroirs et des mosaïques, ont ainsi été progressivement intégrés à l'architecture des mosquées en Perse.

La vision monothéiste de la tradition iranienne d'avant et après l'islam a eu une influence non négligeable dans le domaine de l'architecture religieuse, en conférant une forme et un sens propre à chaque élément architectural tel que l'espace, la forme, la couleur, la lumière et la matière. Plus spécifiquement, l'architecture islamique iranienne est influencée par deux courants: l'un constitué essentiellement d'éléments extérieurs à la culture indigène de l'Iran, et l'autre influencé par des éléments propres à la culture perse d'avant l'islam. Ainsi, la présence d'arcs, de voûtes, de dômes sur base carrée et de vérandas constitue un héritage des époques

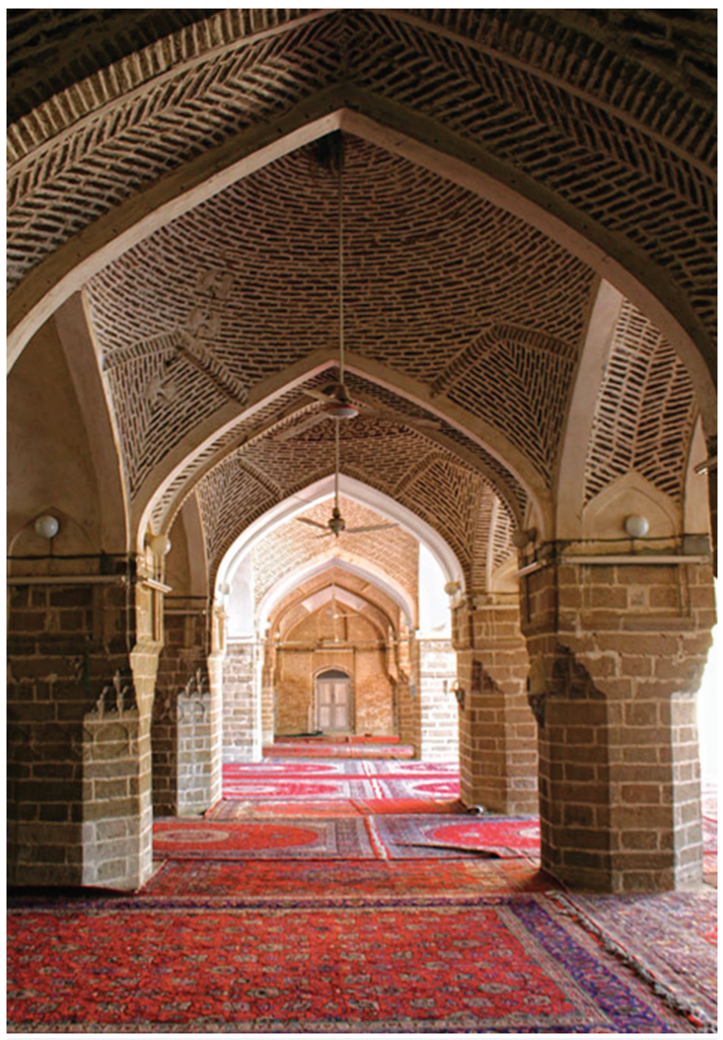
parthe (250-226 av. J.-C.), sassanide (224-652 av. J.-C.) et achéménide (559-321 av. J.-C.). Avec l'arrivée de l'islam, l'architecture iranienne a été influencée par la Chine et l'Occident, et de nouveaux motifs et matériaux ont été utilisés dans la construction des mosquées. Bien que variée, l'architecture des mosquées iraniennes reste régie pendant plusieurs siècles par les principes suivant: l'existence d'une cour extérieure au centre de la structure, l'usage de la statique, ainsi que le recours à des matériaux locaux.

Éléments esthétiques de l'architecture des mosquées iraniennes

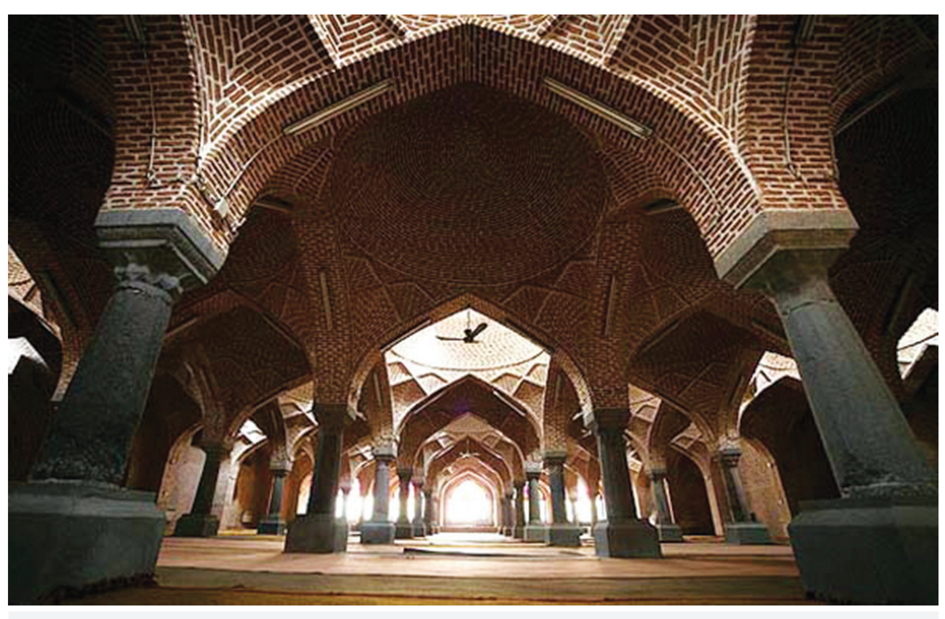
La lumière est la principale caractéristique de l'architecture des mosquées en Iran. Symbole de la sagesse divine et de la manifestation de Dieu, elle joue un rôle important pour casser la rigidité des structures gigantesques en pierre. Un carrelage poli couvre souvent le sol, et de petits morceaux de miroir sont incrustés dans le plafond pour réfléchir avantageusement la lumière. Leurs reflets sont ainsi amplifiés par la lumière et représentent une pluralité qui incarne l'unité. Le blanc est le symbole du caractère sacré et de la pureté de l'intérieur de la mosquée. Le bleu azuré, couleur dominante dans les mosquées iraniennes, symbolise l'immensité du ciel et l'absolu. Le turquoise est aussi un symbole de la sainteté, tandis que le jaune évoque la lumière. Le vert, combiné avec le jaune et le bleu, est un symbole de paix et d'espoir, mais aussi de science et de foi. L'eau omniprésente sous forme de fontaines est le fondement de la vie et l'élément purificateur. Sa présence permet aussi d'introduire une certaine souplesse et beauté dans la structure. Elle fait également office de miroir en reflétant l'image de la mosquée.

Outre ces motifs et symboles communs, les mosquées iraniennes comprennent en général des éléments tels que le dôme, le cloître, la cour, le portique

> La vision monothéiste de la tradition iranienne d'avant et après l'islam a eu une influence non négligeable dans le domaine de l'architecture religieuse, en conférant une forme et un sens propre à chaque élément architectural tel que l'espace, la forme, la couleur, la lumière et la matière.



▲ *Mosquée de Dezful (Masjed-Jâmeh)*



▲ *Grande Mosquée de Tabriz*

et le mihrab orienté vers La Mecque. Nous en donnons ici un aperçu rapide.

- Les phares ou les minarets ont pour rôle principal de focaliser la lumière. Ils ont notamment été construits pour guider les piétons perdus dans le désert et éveiller les âmes ensommeillées. Ils constituent une incarnation de l'orientation divine.

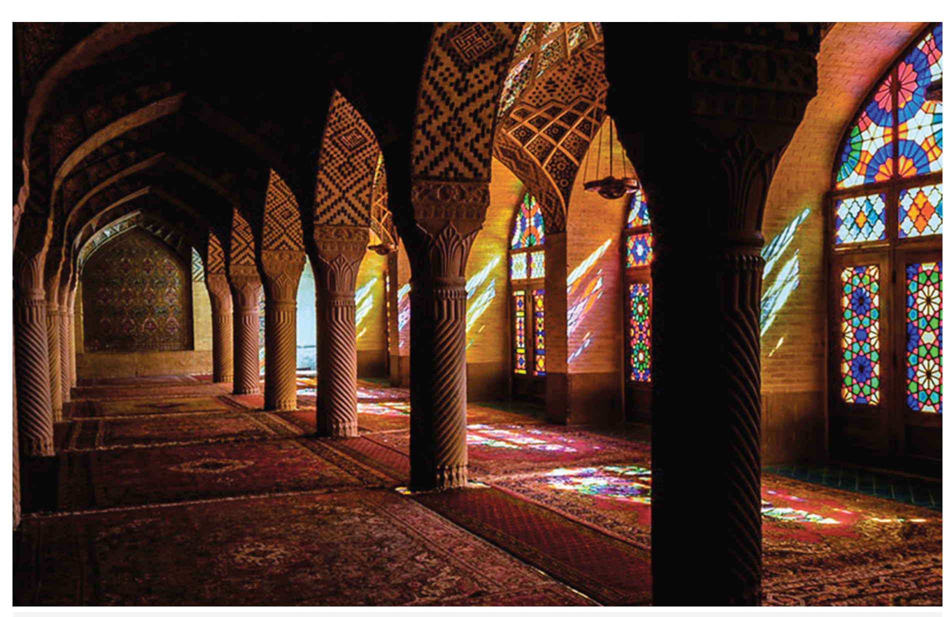


▲ *Mosquée bleue de Tabriz*

- Le dôme a une base circulaire, comme image d'un tout infini. La division du cercle initial en arcs égaux symbolise la pluralité nécessaire pour atteindre l'unité, symbole du Tout-puissant. Les dômes iraniens sont coniques, unis et discrets. Le bassin d'eau dans la mosquée, qui sert notamment aux ablutions, est situé au milieu de la cour. Il fait aussi office de miroir qui reflète le ciel avec son fond de tuiles bleu azur. Il rend ainsi possible la rencontre du ciel et de la terre.

- Le *miânsarâ*, ou tablier dans la cour centrale, est l'une des caractéristiques architecturales islamiques iraniennes. De forme rectangulaire, carrée ou polygonale, il est considéré comme un lieu de repos pour les voyageurs.

- Le cloître, colonne intérieure autour du tablier et présent dans l'architecture religieuse dès la période parthe (250-226 av. J.-C.), se compose d'une voûte; il donne et se referme sur le tablier sur trois côtés. Il renferme les espaces de sortie qui retiennent les rayons du soleil et facilite le passage de l'air. Il est décoré par des *muqarnas*, des briques, du stuc



▲ *Mosquée Nasir-ol-Molk de Shirâz*

et du carrelage.

- Le mihrab est généralement situé sur le côté sud du mur de la mosquée, et est orienté vers La Mecque.

La plupart des mosquées historiques construites par les autorités officielles sont situées dans le centre-ville, à proximité des marchés et de l'Hôtel de Ville. Leur importance était telle qu'on ne trouvait pas de ville sans mosquée. Le plan structural de la mosquée, qui dérivait de l'architecture parthe et sassanide, était doté soit d'un seul, de deux ou même de quatre porches, ainsi que d'une combinaison de quatre arches. L'Iran compte de nombreuses mosquées célèbres pour leur beauté, leur importance culturelle et symbolique, ainsi que leur structure architecturale proprement iranienne. Les plus renommées sont la Mosquée de Dezful (Masjed-Jâmeh), la Grande Mosquée et la Mosquée bleue de Tabriz, la Mosquée Nasirol-Molk de Shirâz, les grandes Mosquées de Hamedân et de Bastak à Hormozgân, la Grande Mosquée (Mosquée Jâmeh d'Ispahan), la Mosquée du Shâh et la Mosquée de Sheikh Lotfollâh à Ispahan,

> Le *miânsarâ*, ou tablier dans la cour centrale, est l'une des caractéristiques architecturales islamiques iraniennes. De forme rectangulaire, carrée ou polygonale, il est considéré comme un lieu de repos pour les voyageurs.

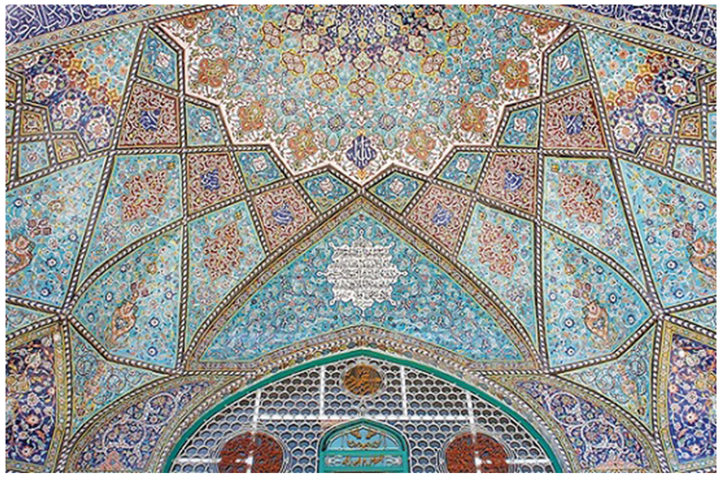


▲ *Mosquée de Bastak à Hormozgân*



▲ *La Grande Mosquée (Mosquée Jâmeh d'Ispahan)*

la Mosquée Aghâ Bozorg à Kâshân, la Grande Mosquée de Nâïn, la Mosquée de Goharshâd et la Mosquée du tombeau de l'Imâm Rezâ à Mashhad, les Grandes Mosquées de Neyshâbour et de Ferdows, les Grandes Mosquées de Borujerd et de Qazvin, la Mosquée de l'Imâm Zâdeh Hossein et la Mosquée Al-Nabi de Qazvin, la Mosquée Jamkarân de Qom, la Mosquée de l'Imâmzâdeh Hâshem de Damâvand, la Grande Mosquée de Yazd, et la Mosquée de l'Imâmzâdeh Sâleh de Shemirân.



▲ *Grande Mosquée de Hamedân*

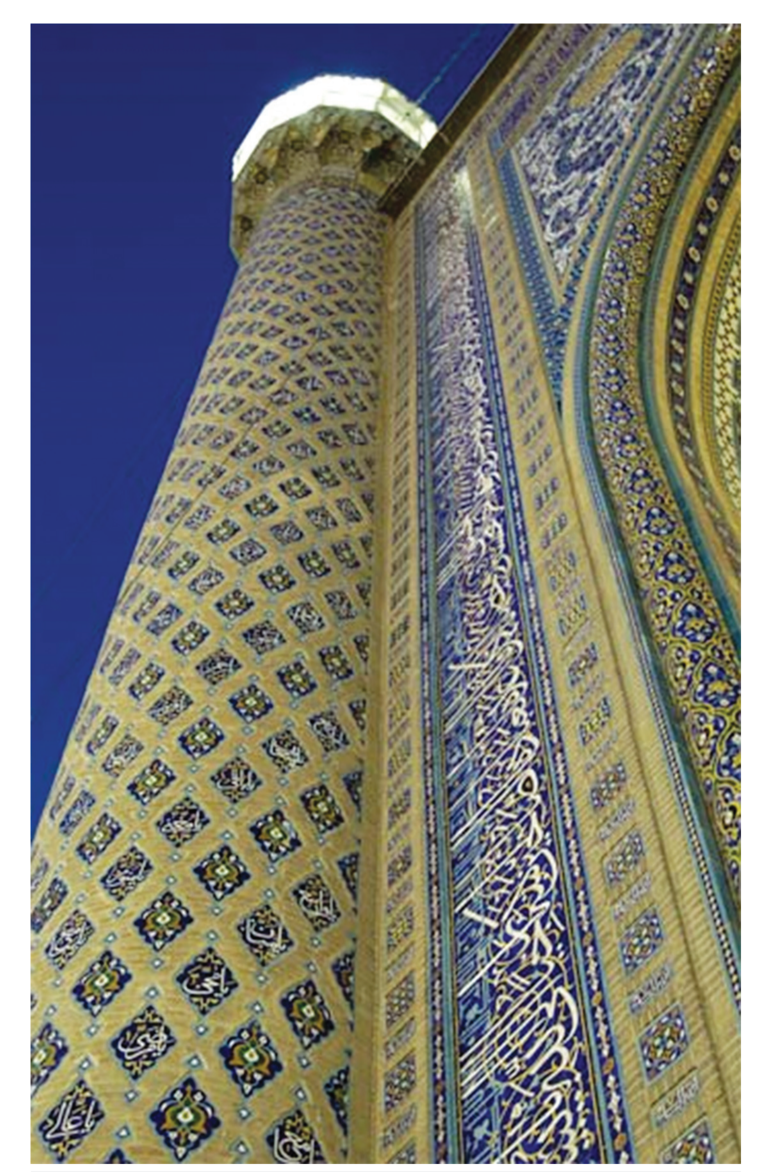
L'architecture des trois principales périodes de l'histoire iranienne

Parmi ces dernières, trois mosquées appartenant à des périodes historiques différentes retiennent particulièrement l'attention: la Mosquée Jâmeh d'Ispahan (style khorâssâni de l'époque seldjoukide), la Mosquée Goharshâd (style azéri de l'époque timuride) et la Mosquée Sheikh Lotfollah (style Isfahâni de l'époque safavide).

La mosquée Jâmeh d'Ispahan a été construite au XIe siècle par les tribus turcophones d'Asie centrale ayant migré vers le plateau iranien, la Transoxiane et l'Asie Mineure. Le faste artistique de cette période est notamment dû à la paix qui régnait à l'époque des Seldjoukides, et a donné naissance à des œuvres d'art importantes, dont cette mosquée. Cet

édifice est considéré comme le monument le plus ancien de la ville. Sa façade actuelle date de l'époque seldjoukide, mais la mosquée a connu de nouvelles extensions et rénovations au cours des époques ultérieures en particulier à l'époque des Safavides. On y trouve plusieurs entrées qui relient la cour principale aux espaces environnants et dont la technique de construction montre qu'elles ont été construites à des époques différentes. Cette mosquée est construite sur un cloître à quatre bases de style khorâssâni. Les quatre cloîtres nommés Soffeh Darvish, Soffeh Ostâd, Soffeh Shâgerd et Soffeh Sâheb, confèrent une touche proprement persane à l'édifice. La surface intérieure de la mosquée, ainsi que les minarets et les tuiles remontent au XVe siècle. Les parties principales de la mosquée comme le *shabestân*, les piliers circulaires, les corniches, etc., ont quant à elles été construites sous l'ordre de Nezâm-ol-molk (vizir des sultans seldjoukides Alp Arsalan et Malik Shâh), et donnent une physionomie particulière à l'édifice. Le cloître avec le dôme en brique et le toit décoré en *muqarnas* a été construit au XIIe siècle. Un autre dôme remarquable a été construit en 1060 à l'époque de Taj-ol-Molouk, autre vizir seldjoukide, et ressemble plutôt à un temple du feu. Il est situé dans la partie nord de la cour de la mosquée en face du dôme Khâjeh Nezâm-ol-Molk. La mosquée comprend au total neuf mihrab et deux minarets (autour du cloître du Sud). Selon les historiens, il existait deux autres minarets sur le côté nord, qui sont cependant totalement détruits aujourd'hui. La plus belle chaire incrustée parmi celles existantes en Iran se trouve dans cette mosquée.

La mosquée de Goharshâd à Mashhad s'inspire principalement du style azéri, et sa construction remonte à l'époque timouride. Pendant les XIIIe et XIVe siècles, l'Iran a, à deux reprises, fait l'objet d'attaques de la part des Mongols. L'invasion de Tamerlan au XIVe siècle fut particulièrement destructrice. Après sa mort, son fils Shâhrokh, amateur d'art et religieux, a soutenu le développement des œuvres d'art architecturales religieuses en Iran. La mosquée de Goharshâd fait partie de cet ensemble historique et artistique. Créée sur ordre



▲ *Minaret de la mosquée de Goharshâd à Mashhad*

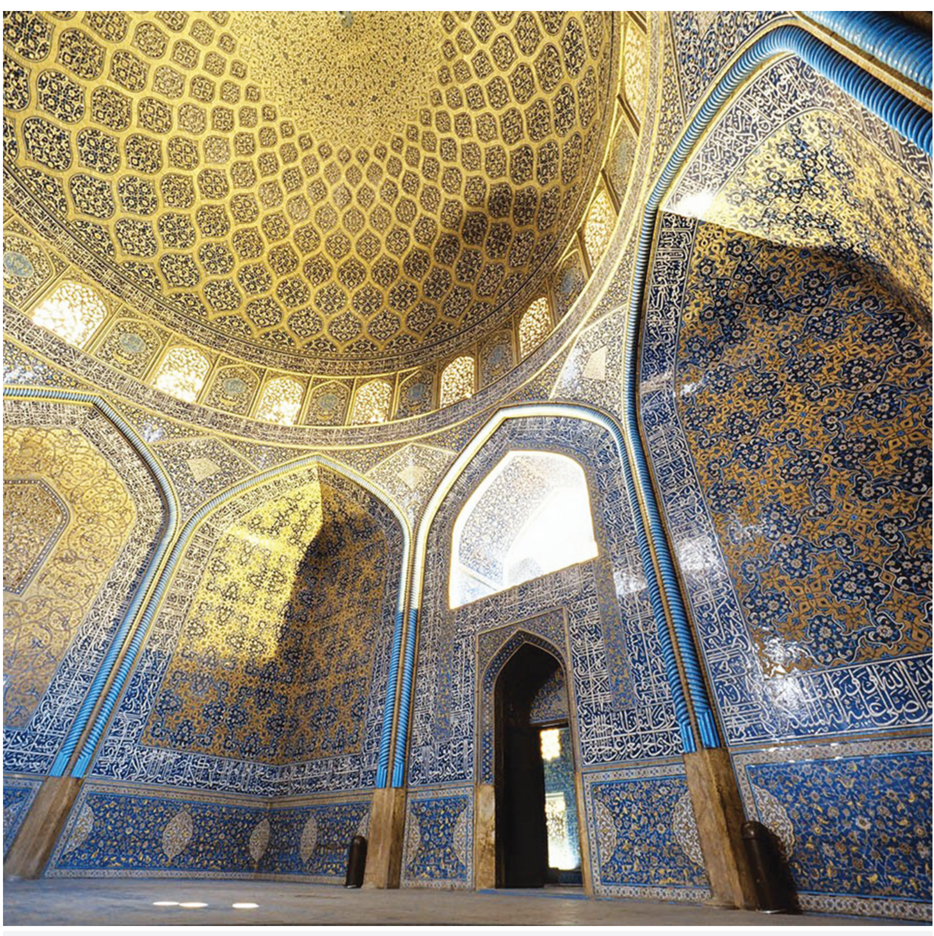
de la femme du roi au début du XVe siècle au sud du sanctuaire sacré de l'Imâm Rezâ, elle a été principalement construite à partir de briques et de plâtre dans un style architectural oriental. Avec sa vaste zone périphérique, ses sept portes d'entrée menant au sanctuaire sacré, et ses quatre cloîtres grandioses axés sur les quatre points cardinaux, cette impressionnante structure est l'un des joyaux de ce sanctuaire. Le dôme en tuiles turquoise a une hauteur de 40 mètres et un diamètre de 10 mètres. Il est construit sur un espace cylindrique de faible hauteur et sa partie principale, épaisse et ventriculaire, a une belle forme hémisphérique. Le carrelage autour du dôme est en tuile homogène turquoise. Un autre cloître peu profond est recouvert de tuiles blanches sur fond jaune et décoré de calligraphies de style coufique. Les bordures du dôme sont décorées de dessins et recouverts de briques et de céramiques.

La mosquée de Sheikh Lotfollâh à Ispahan constitue un bon exemple du style isfahâni propre à l'époque Safavide. Elle a été construite sur ordre de Shâh Abbâs Safavide durant la première moitié du XVIIe siècle. Elle est hyponyme d'un scientifique religieux libanais venu en Iran et devenu le beau-père de Shâh Abbâs. Le roi a ordonné un réaménagement du bâtiment pour en faire un lieu de prière et de retraite ainsi qu'une école, juste devant l'entrée de la place Naghsh-e Jahân et en face du palais d'Ali Qâpu. Elle est unique de par la forme de son dôme et de ses carrelages. Bien que la construction de la mosquée tende vers l'est, sa paroi, vue de l'extérieur, est orientée vers le nord et l'autel est construit en direction de La Mecque. Sa forme extérieure ne comporte aucun signe d'inclinaison ni d'angle. Le dôme de la mosquée Sheikh Lotfollâh est l'un des rares dômes uni-couverts des Safavides. Les motifs décoratifs bleu-foncé à côté de la couleur crème du fond et des tuiles blanches sont l'une des particularités de cette mosquée. Les parois latérales de la cour sont rehaussées de bleu et comprennent des fleurs, des buissons et une écriture crème. A l'intérieur, les décorations incluent de grandes étoiles jaunes dorées couvertes de liserés entrelacés. Cette mosquée est singulière



▲ *La mosquée de Goharshâd à Mashhad*

18



▲ *La mosquée de Sheikh Lotfollâh à Ispahan*

car elle n'a pas de minaret, et son dôme ainsi que ses deux toits sont monolithiques. Elle est de petite taille, et abrite un petit oratoire.

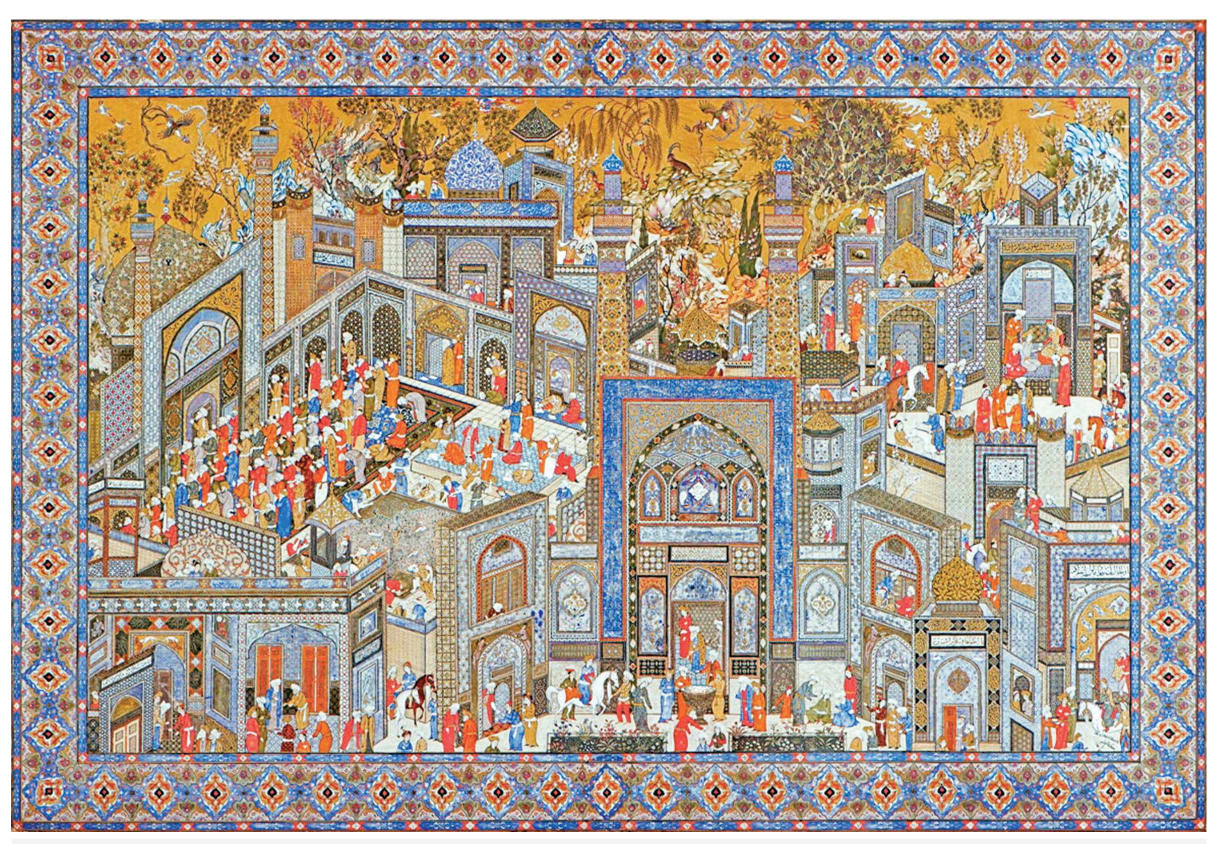
De manière générale, le style préislamique a grandement influencé l'architecture des mosquées en Iran. La forme et la fonction du minaret, du dôme et du porche sont étroitement liées aux architectures achéménide, parthe et sassanide. Tout est orienté vers la création d'un espace de paix et de silence pour tourner l'attention essentiellement vers Dieu. Les fleurs, les plantes et les oiseaux seuls y sont représentés, à l'exclusion de prophètes et de toute figure humaine. D'un point de vue historique, les mosquées de style seldjoukide ressemblaient à celle des Arabes, simples et décorées en briques, la mosquée timouride, était connue pour sa grandeur, sa résistance et ses couleurs variées, et enfin la mosquée safavide marque l'apogée de l'ornementation, de l'art de la tuilerie et de la peinture en Iran. Destinée à créer un sentiment de présence et de révérence, elle est considérée comme l'un des sommets de l'architecture persane.■

Bibliographie:

- Goldschmidt, J. Arthuret al., *A Concise History of the Middle East* (Une brève histoire du Moyen Orient), Westview Press, Colorado, 2005.
- Pirniâ, Karim, *Memâri-e eslâmi-e irân* (L'architecture islamique de l'Iran), Dâneshgâh-e Elm éd., Téhéran 1993.
- Pirniâ, Karim, *Sabkshenâsi-e memâri-e irâni* (Analyse du style de l'architecture iranienne), Nashr-e Mémâr, Téhéran, 2004.
- Râvandi, Mortezâ, *Târikh-e Ejtemâi-e Irân* (L'histoire sociale de l'Iran), tome I, éd. Amirkabir, Téhéran, première édition 1975
- Shâteriân, Rezâ, *Tahlil memâri-e masâdjed* (Analyse de l'architecture des mosquées), Nopardâzân, Téhéran, 2010.

La mosquée dans les poèmes de Hâfez et Mowlavi*

Hamid Ghanbari
Résumé et traduction par:
Khadidjeh Nâderi Beni



▲ *Mosquée imaginaire, œuvre de Hâdj Mosaver ol-Molki*

En analysant selon une approche intertextuelle les textes littéraires persans, il apparaît qu'il existe un lien de dépendance et d'influence mutuelle entre la littérature persane et la mosquée en tant que lieu sacré pour prier un Dieu unique. Le thème de la mosquée a été une importante source d'inspiration pour les poètes iraniens versés dans les thématiques religieuses. Depuis l'arrivée de l'islam jusqu'à nos jours, la littérature persane a considérablement participé à l'enrichissement de la spiritualité de ce lieu sacré aussi bien que sa popularité chez les Iraniens. Par exemple, chaque année à l'occasion de Moharram, mois de deuil pendant lequel fut tué l'Imâm Hossein, le petit fils du prophète Mohammad, la célèbre élégie funèbre (*marthieh*) composée par Mohtasham Kâshâni (1500-1580) est gaufrée sur des tissus et installée dans l'espace intérieur de nombreuses mosquées du pays. Il s'agit d'un poème strophique qu'il a écrit en hommage à l'Imâm Hossein et ses compagnons à Karbalâ: *«Quel est ce soulèvement qui, une nouvelle fois, a bouleversé le cours des événements? Que sont donc ce chant funèbre,*

ce deuil et ces lamentations qui ont envahi la terre entière?»[1].

Dans la littérature persane, de nombreux poèmes chantent les louanges de la mosquée et de la prière collective. La mosquée y apparaît selon plusieurs définitions et différentes approches littéraires. Il est évident qu'une même notion peut prendre différents sens selon le contexte et les différents registres dans lesquels elle est employée. Par exemple, le mot «amour» n'a pas le même sens dans une poésie philosophique que dans une poésie lyrique, qui fait davantage de place à part aux sentiments personnels. Il en va de même pour la notion de «mosquée»: dans les ghazals de Hâfez, la définition donnée du mot se distingue de celle de la poésie mystique de Mowlavi. Dans cet article, nous allons donner un bref aperçu des sens du terme «mosquée» dans les poèmes de Hâfez et Mowlavi, en tant que deux représentants éminents de la poésie persane.

La mosquée dans la poésie de Hâfez

L'ensemble des théories de la littérature accepte l'idée que tout discours poétique peut avoir un sens implicite et/ou explicite. La particularité la plus importante de la poésie de Hâfez réside dans le fait que ses vers contiennent de nombreuses informations implicites et sous-entendues, qu'il revient au lecteur d'interpréter pour accéder au sens exprimé par le poète. De ce fait, dans le Divan de Hâfez, le mot «mosquée», qui est présent sept fois, jouit toujours d'un sens implicite; il y perd son sens habituel et explicite pour prendre des significations allégoriques. En voici quelques exemples:

Hier soir le maître de nos consciences, en sortant de la mosquée, se dirigea vers la taverne!

Ô amis! Quelle doit être notre conduite après un tel exemple?![2]

Dans ce vers, l'utilisation conjointe des mots comme "maître" (*pir*) et "taverne" (*meykhâneh*) avec la mosquée suggère le sens métaphorique de la phrase. La mosquée y prend un sens implicite: elle signifie l'hypocrisie en matière de religion. Ce passage du maître de la mosquée à la taverne symbolise le cheminement (*solouk*) du disciple (*sâlek*) et son maître de confrérie (*pir-e Tariqat*) pour accéder à la Réalité spirituelle au-delà des apparences.

Tous sont à la recherche de l'amant, les ivres comme les intelligents
Partout est la demeure de l'amour, mosquée ou synagogue[3]

***

Tout ce que je recherche à la mosquée ou à la taverne, c'est Toi
Par Dieu, je n'ai aucun autre désir[4]

Comme d'autres poètes persans, Hâfez exprime d'une façon saisissante que la différence entre les religions n'a que peu d'importance. Dans ce vers, il met sur un même pied la synagogue (*kenesht*) et la mosquée (*masdjed*). Il insiste également sur l'union entre les religions divines qui croient en un seul Dieu unique. D'ailleurs, dans ces deux vers, la vision unitaire de Hâfez est bien visible; selon cette vision, l'univers entier est une manifestation ou une émanation de Dieu. De ce fait, le divin est présent partout, en toutes choses, et rien ne peut

> Dans la littérature persane, de nombreux poèmes chantent les louanges de la mosquée et de la prière collective. La mosquée y apparaît selon plusieurs définitions et différentes approches littéraires.

existir en dehors de Dieu. En fait, Hâfez a utilisé l'interprétation de ce verset du Coran: «*A Allah seul appartient l'Est et l'Ouest. Où que vous vous tourniez, la Face d'Allah est là, car Allah a la grâce immense; il est Omniscient*[5]» (Sourate Baqara, verset 115)

L'utilisation conjointe des mots comme "maître" (*pir*) et "taverne" (*meykhâneh*) avec la mosquée suggère le sens métaphorique de la phrase. La mosquée y prend un sens implicite: elle signifie l'hypocrisie en matière de religion. Ce passage du maître de la mosquée à la taverne symbolise le cheminement (*solouk*) du disciple (*sâlek*) et son maître de confrérie (*pir-e Tariqat*) pour accéder à la Réalité spirituelle au-delà des apparences.

Si ton imagination venait à la mosquée ou la taverne

Je construirais de tes deux sourcils, un mihrab et une vièle à pique[6]

Dans ce vers, le poète se sert du contraste entre la mosquée et la taverne, puis entre le *mihrâb* (niche orientant la prière dans la mosquée) et le *kamântcheh* (vièle à pique), qui symbolisent deux dimensions de la religion, la *shari'a* (l'apparence de la religion, son écorce) et la *tariqa* (la voie mystique, son noyau et cœur).

Si je passe de la mosquée à la taverne, ne m'en tiens pas rigueur

Car les sermons y sont longs et le temps ne s'arrête pas[7]

Ici, la mosquée symbolise la sharia, et le poète exprime le cheminement du mystique vers la vérité/réalité (*haghighat*) qui seule, en retour, permet la compréhension profonde de la sharia. La *kharâbât* (taverne), image qui revient abondamment dans la poésie de Hâfez, est l'état dans lequel se trouve le pèlerin de la voie spirituelle pour se détacher de la vie matérielle, dont l'attachement est un obstacle à son rapprochement de Dieu.

On m'a obligé à quitter la mosquée pour la taverne

Cela a été mon destin de toute éternité[8]

Dans ce vers, le passage obligatoire du narrateur à la taverne symbolise l'histoire de la Création et la Chute d'Adam et d'Eve sur terre. Le poète y fait allusion à un phénomène apparemment surnaturel qui a été expliqué de façon rationnelle et de ce fait, les mots comme la mosquée et la taverne y jouissent d'un sens allégorique. Selon les théories de la critique contemporaine, ce registre littéraire s'appelle le *fantastique*.

La mosquée dans la poésie de Mowlavi

A la différence des poèmes mystiques de Hâfez, les poèmes de Mowlavi au sujet de la mosquée ont une dimension plus pédagogique. Autrement dit, Mowlavi se sert du mot «mosquée» dans un but didactique. De façon générale, les poèmes de Mowlavi abordant le thème de la mosquée sont divisés en trois groupes: 1) les poèmes exprimant la grandeur et la place de la mosquée auprès de la communauté musulmane; 2) les poèmes qui insistent sur la fonction de la mosquée; 3) les poèmes qui soulignent l'importance de peupler la mosquée.

Celui-ci va à la Kaaba pieds nus

Tandis que celui-là refuse de se rendre à la mosquée[9]

Dans ce vers, Rumi fait des reproches à ceux qui ne fréquentent pas les

mosquées. En établissant une assimilation entre la mosquée et la Kaaba, le poète insiste sur l'importance

A la différence des poèmes mystiques de Hâfez, les poèmes de Mowlavi au sujet de la mosquée ont une dimension plus pédagogique.

de la mosquée pour conclure que ceux qui fréquentent et remplissent les mosquées sont les alliés d'Allah et qu'en ne priant pas à la mosquée, on manque une énorme récompense.

L'aspect fonctionnel de la mosquée a été abordé dans un bon nombre de vers religieux persans; c'est le cas pour ce vers de Khâqâni (1120-1190), dans lequel il fait allusion aux multiples fonctions de ce lieu saint qui comporte parfois des pièces supplémentaires pour accueillir les voyageurs par exemple:

*Ils séjournent dans l'enceinte de la mosquée****
Où l'on a installé des lits et des pots à eau[10]

Parmi les récits les plus célèbres du *Masnavi Ma'navi* concernant le motif de la mosquée, on peut citer l'histoire de la Mosquée de Zerâr. Il s'agit d'une mosquée construite par des opposants au prophète Mohammad; elle avait pour objectif de diviser et de disperser la communauté musulmane. Finalement, le Prophète ordonna de la détruire. En narrant cette histoire, Mowlavi invite les musulmans à l'union, la fraternité et la vérité. Dans le dernier vers de ce long poème, il nous encourage également à ne pas faire étalage en matière de religion:

Toi-même, mets-toi à l'épreuve
Pour ne pas édifier la mosquée de Zerâr[11]

Pour finir, nous citerons deux autres vers de Mowlavi, composés au sujet de la mosquée.

Il faut mieux rendre joyeux un cœur affligé
Que reconstruire une centaine de mosquées ruinées[12]

Ici, le poète fait allusion à ce verset du Coran: «*Ne développeront les mosquées que ceux qui croient en Allah et au Jour dernier, accomplissent la Salât, acquittent la Zakat et ne craignent qu'Allah. Il se peut que ceux-là soient au nombre des bien-guidés*»[13] (sourate al-Tawbah, verset 18).

Mon cœur est une mosquée où je me prosterne (devant Allah)
Les faux amis sont comme la caroube poussée au seuil de la mosquée[14]

Dans ce vers, Mowlavi conseille de se détourner des fréquentations qui détournent le pèlerin de son but. Ces amis sont assimilés à la caroube dont les épines empêchent d'accéder à la bienveillance et aux vertus, symbolisées par la mosquée.■

---

* «Morouri bar naghsh-e masdjed dar adabiât», article extrait du site officiel de l'Organisation de la propagande islamique (*Sâzmân-e tablighât-e eslâmi*), publié en 2005, consultable sur: http://old.ido.ir

۱. باز این چه شورش است که در خلق عالم است
باز این چه نوحه و چه عزا و چه ماتم است...
۲. دوش از مسجد سوی میخانه آمد پیر ما
چیست یاران طریقت بعد از این تدبیر ما
۳. همه کس طالب یارند چه هوشیار و چه مست
همه جا خانه عشق است چه مسجد چه کنشت
۴. غرض ز مسجد و میخانه ام وصال شماست
جز این خیال ندارم خدا گواه من است
۵. و للّه المشرق و المغرب فأینما تولوا فثم وجه اللّه إن اللّه واسع علیم
۶. در مسجد و میخانه خیالت اگر آید
محراب و کمانچه ز دو ابروی تو سازم
۷. گر ز مسجد به خرابات شدم خرده مگیر
مجلس وعظ دراز است و زمان خواهدشد
۸. من ز مسجد به خرابات نه به خود افتادم
اینم از عهد ازل حاصل فرجام افتاد
۹. آن یکی تا کعبه حافی می رود
آن دگر تا مسجد از پا می فتد
۱۰. در مسجدند و ساخته چو مهد کودکان
هم آبخانه در وی و هم جای خوابشان
۱۱. بر محک زن کار خود ای مرد کار
تا نسازی مسجد اهل ضرار
۱۲. یک دل غمزده را گر ز کرم شاد کنی
به ز مسجد ویرانه که آباد کنی
و أقام الصلاة وآتی الزکوة و لم یخش إلا اللّه فعسی أولیٔک أن یکونوامن المهتدین.
۱۳. إنما یعمر مساجد اللّه من آمن باللّه و الیوم الأخر
۱۴. مسجد است این دل که جسمش ساجد است
یار بد خرنوب هر جا مسجد است

La mosquée «la plus ancienne» de l'Iran à Fahraj

Babak Ershadi



▲ *Le minaret de la mosquée de Fahraj*

La connaissance de l'histoire de l'architecture iranienne pendant les cinq premiers siècles de l'Hégire (du VIIe au XIe siècle de l'ère chrétienne) s'avère importante pour mieux connaître les racines et les évolutions de l'architecture de la période islamique jusqu'à nos jours.

D'un point de vue historique, les premiers siècles de l'Hégire furent marqués par des événements majeurs de l'histoire du pays: invasion arabe, chute de l'Empire perse des Sassanides, effondrement de l'Etat perse et domination de l'ordre califal, islamisation progressive de la Perse, apparition des premiers Etats persans musulmans suivie de l'apparition des dynasties à l'origine turcophone (les Ghaznavides et les Seldjoukides).

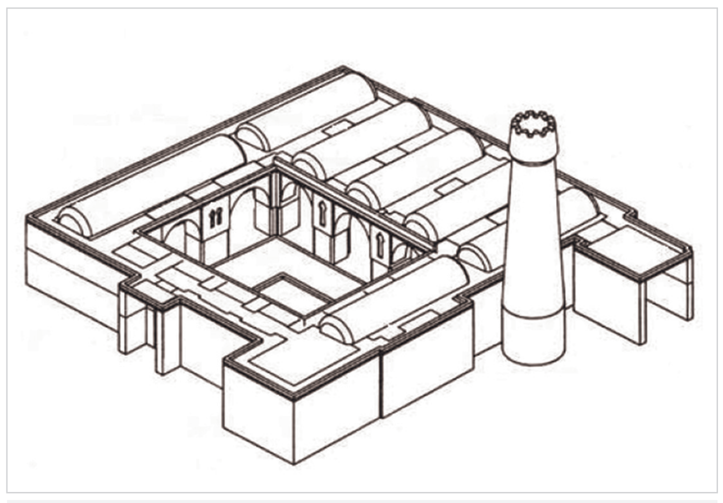
Les historiens iraniens considèrent souvent cette longue partie de l'histoire du pays comme une «période de transition».[1] En réalité, si l'invasion arabe et l'effondrement de l'Empire sassanide furent des événements rapides qui modifièrent brusquement l'ordre politique d'un grand empire devenu la possession orientale de l'ordre califal, les autres évolutions socioculturelles de cette période n'eurent lieu que d'une manière progressive: la disparition du moyen persan remplacé par le persan moderne, la substitution de l'écriture ancienne par l'écriture arabe pour écrire le persan, l'islamisation de la population, le mélange de la culture perse avec la culture musulmane, etc. Les arts et l'architecture furent sans doute directement influencés par ces grandes évolutions socioculturelles.

La mosquée «la plus ancienne de l'Iran» resta inconnue pendant plus de mille ans jusqu'à ce qu'elle soit découverte par hasard au milieu des années 1960 par le professeur Mohammad-Karim Pirniâ (1922-1997), historien et théoricien de l'architecture iranienne. Un jour, alors qu'il se rendait de Bâfq à Yazd, à bord de son véhicule de fonction appartenant à l'Organisation de la protection des œuvres antiques, il vit de loin un minaret de terre dans le village de Fahraj. Il fut intrigué, et souhaita voir de plus près la mosquée à laquelle appartenait ce minaret. Il sortit de la route principale et se rendit dans le village. Quand il descendit de son véhicule, il vit près de la mosquée un groupe d'habitants du village réuni devant la mosquée. Les habitants parlaient justement d'une décision à prendre pour détruire le vieux



▲ *Cour centrale de la mosquée de Fahraj*

bâtiment de la mosquée et reconstruire une mosquée toute neuve. Quand il descendit de son véhicule de service, les gens, qui avaient vu le logo de l'Organisation de la protection des œuvres antiques, se rassemblèrent autour de lui et lui demandèrent conseil. Quand le professeur Pirniâ entra dans la mosquée pour visiter les lieux, il fut ébahi: la mosquée qu'il était en train de visiter était un bâtiment sassanide plus ou moins intact depuis plus de mille ans. La seule chose qu'il pouvait faire en cet instant était d'expliquer aux habitants la valeur historique et culturelle de la vieille mosquée de leur village et de leur conseiller avec insistance de ne pas toucher au bâtiment avant que les experts n'examinent les lieux. Le professeur Mohammad-Karim Pirniâ publia son premier article sur la mosquée de Fahraj en 1969 et le fit connaître en tant que la mosquée la plus ancienne de l'Iran. Selon ses études, la mosquée de Fahraj aurait été construite pendant la première moitié du Ier siècle de l'Hégire (seconde moitié du VIIe siècle de l'ère chrétienne), c'est-à-dire en pleine conquête de la Perse par les troupes arabes. D'après ses études, la petite mosquée de Fahraj était plus ancienne que la mosquée Târi-Khâneh



▲ *Le plan 3D de la mosquée de Fahraj*



▲ *Le* shabestân *de la mosquée de Fahraj*

de Dâmghân, considérée jusque-là comme la mosquée la plus ancienne de l'Iran.

La mosquée «la plus ancienne de l'Iran» resta inconnue pendant plus de mille ans jusqu'à ce qu'elle soit découverte par hasard au milieu des années 1960 par le professeur Mohammad-Karim Pirniâ (1922-1997), historien et théoricien de l'architecture iranienne.

La datation réalisée par le professeur Pirniâ fut mise en doute plus tard par certains experts iraniens et européens. Mehrdâd Shokouhi publia un essai sur la mosquée de Fahraj en 1976 et estima que la mosquée aurait été construite au IIe siècle de l'Hégire (vers le milieu du VIIIe siècle de l'ère chrétienne). Un an plus tard, les chercheurs italiens, Riccardo Zipoli et Bianca-Maria Alfieri publièrent les résultats de leurs recherches sur la mosquée de Fahraj. Pour eux, la mosquée aurait été construite tardivement, au IVe siècle de l'Hégire (Xe siècle de l'ère chrétienne). Enfin, l'Allemande Barbara Finster estima, dans son ouvrage intitulé *Les premières mosquées iraniennes*[2], que la mosquée de Fahraj aurait été construite au IIIe siècle de l'Hégire (IXe siècle de l'ère chrétienne). Ces auteurs mirent en doute la datation réalisée par le professeur Pirniâ à la fin des années 1960, en estimant que l'existence très évidente des éléments de l'architecture iranienne préislamique de l'époque sassanide (224-651 de l'ère chrétienne) ne serait pas suffisante pour dire avec certitude que l'édifice aurait été construit à une date rapprochée de celle de la chute de l'empire sassanide. Pour soutenir cette hypothèse, ces chercheurs rappelèrent que ces éléments très évidents de l'architecture préislamique de la Perse apparaissaient dans la construction des édifices de la période islamique, y compris des mosquées, jusqu'au IVe

siècle de l'Hégire (Xe siècle de l'ère chrétienne) et même plus tard.

Cependant, malgré ces doutes autour de la datation de la mosquée de Fahraj, cet édifice garde toute son importance dans l'histoire de l'architecture iranienne, mais aussi dans l'histoire de la construction des mosquées dans le monde musulman: il n'y a aucun doute pour les chercheurs contemporains que la mosquée de Fahraj, avec Târi-Khâneh de Dâmghân, est l'une des plus vieilles mosquées de l'Iran. Ce qui accentue cette importance historique, c'est que le plan architectural de la mosquée est resté intact pendant un millénaire. En outre, contrairement à la plupart des anciennes mosquées de l'Iran qui furent construites au travers de l'aménagement et la transformation des temples zoroastriens de la période préislamique, les experts estiment que celle de Fahraj fut construite dès le début comme une mosquée. Autre particularité de la mosquée de Fahraj: en dépit de son ancienneté et sa valeur historique et culturelle, elle fonctionne toujours comme mosquée et les habitants du village la fréquentent toujours régulièrement.

Ce qui accentue cette importance historique, c'est que le plan architectural de la mosquée est resté intact pendant un millénaire. En outre, contrairement à la plupart des anciennes mosquées de l'Iran qui furent construites au travers de l'aménagement et la transformation des temples zoroastriens de la période préislamique, les experts estiment que celle de Fahraj fut construite dès le début comme une mosquée.

* * *

La mosquée de Fahraj se situe dans le village du même nom à 22 kilomètres de



▲ *L'intérieur du shabestân de la mosquée de Fahraj*



▲ *Vue extérieure de la mosquée de Fahraj*

Yazd, sur la route qui relie Yazd à Bafq. Le village a actuellement une population de près de 3000 âmes. Le nom du village a été mentionné à plusieurs reprises dans les ouvrages des géographes de la période islamique, attribuant la création de Fahraj à l'empereur sassanide Qobad Ier (Kacadh), qui régna de 488 à 496, puis de 499 à 531 de notre ère.



▲ *Les colonnes du* shabestân

Les historiens ont surtout cité le nom de Fahraj dans les chroniques des événements de l'invasion arabe du milieu du VIIe siècle. Sur leur route vers Tabas, à la poursuite du dernier roi sassanide, Yazdgerd III, une petite partie des troupes arabes se perdit dans le désert et arriva près du village de Fahraj. Les habitants zoroastriens de Fahraj s'allièrent avec les habitants juifs d'un village voisin, Khavidak. Ils attaquèrent pendant la nuit les Arabes et les tuèrent tous. Le cimetière de ces derniers se situe actuellement non loin de la mosquée de Fahraj, appelé le «Cimetière des martyrs».

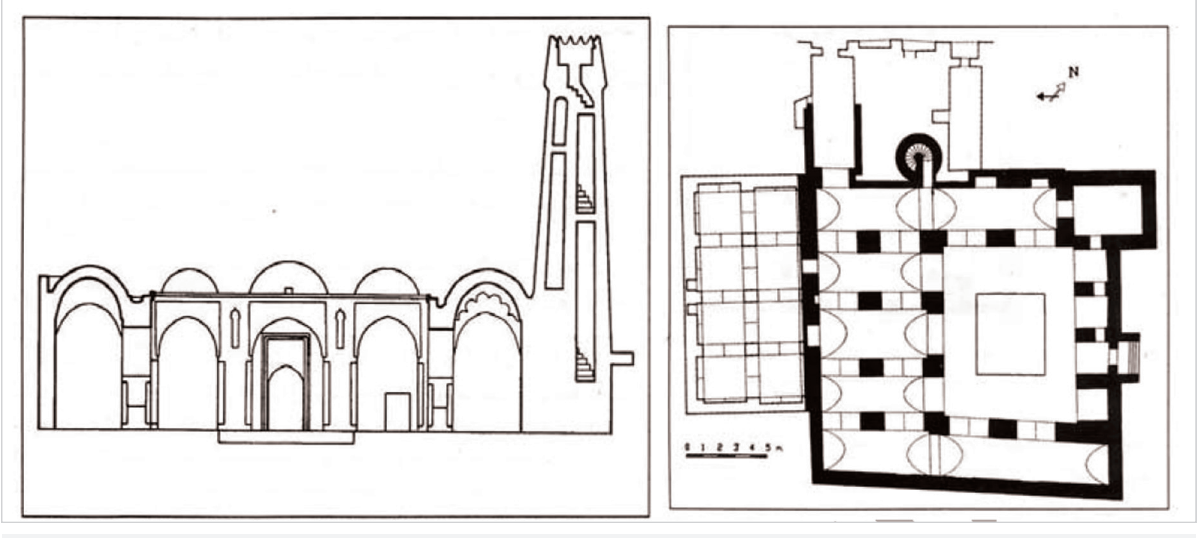
Le plan principal de la mosquée ancienne est resté intact jusqu'à nos jours et indique que la mosquée était, en

quelque sorte, une réplique de la mosquée du Prophète à Médine, reconstruite d'après les éléments de l'architecture de l'époque sassanide. La mosquée compte une salle de prière et un portique tout autour de la cour centrale. A l'intérieur de la salle de prière se trouve une série de colonnes rectangulaires sur lesquelles s'appuie le toit de l'édifice. Les détails de ces colonnes indiquent, selon certains experts, que les techniques utilisées pour les construire auraient été plus avancées que celles qui étaient courantes dans la construction des petites mosquées des deux premiers siècles de l'Hégire (VII-VIII siècles de l'ère chrétienne). Le petit mihrab en plâtre qui indique la direction de La Mecque aurait quant à lui été construit à une date ultérieure.

Comme le plan 3D l'indique, la salle de prière (*shabestân*) a une hauteur plus importante par rapport au reste de l'édifice. En outre, la cour centrale de la mosquée n'est pas un carré régulier, ce qui a nécessité la construction de quatre portiques pour couvrir la partie la plus large du bâtiment. Le minaret cylindrique de la mosquée a été rajouté un ou deux siècles après la construction de la mosquée, vers le IVe ou le Ve siècle de l'Hégire (Xe ou XIIe siècle de l'ère chrétienne) d'après la datation du professeur Pirniâ. Le chercheur Mehrdâd Shokouhi partage, à peu de choses près, le même avis.

Les petites pièces au pied du minaret auraient été construites probablement à la place d'un bâtiment plus ancien, mais les chercheurs n'ont pas encore découvert leur fonction initiale. La taille des briques de terre cuite (32×32×5 cm.) utilisées dans la construction de la mosquée est identique à celle des briques utilisées couramment vers la fin de la période sassanide. Cette tradition a perduré pendant plusieurs siècles après

Le plan principal de la mosquée ancienne est resté intact jusqu'à nos jours et indique que la mosquée était, en quelque sorte, une réplique de la mosquée du Prophète à Médine, reconstruite d'après les éléments de l'architecture de l'époque sassanide.



▲ *Le plan de la mosquée de Fahraj*

l'islamisation du pays. L'une des choses qui attirent l'attention des chercheurs est l'absence de toute épigraphe et inscription dans la mosquée de Fahraj. En effet, la mosquée a été construite à une date antérieure à l'apparition de telles épigraphes dans les mosquées iraniennes. L'épigraphe en écriture kufique de la mosquée ancienne de Beylaghân (aujourd'hui au sud de la République d'Azerbaïdjan) portant la date de 308 de l'Hégire (921 de l'ère chrétienne) est, en fait, l'épigraphe la plus ancienne d'une mosquée iranienne jamais découverte.

* * *

Depuis près de cinquante ans, les études réalisées sur les origines historiques de la mosquée de Fahraj ont été basées uniquement sur les aspects architecturaux de l'édifice, car aucune recherche archéologique n'y a été menée. En outre, les textes anciens qui mentionnent l'existence de la mosquée de Fahraj n'offrent pas de détails précis sur son origine ou ses particularités architecturales.

Les techniques de construction et le plan général de la mosquée s'inscrivent dans la continuité des traditions de l'architecture préislamique de l'époque sassanide. Le plan de la salle de prière et ses colonnes révèlent cependant l'influence de l'architecture arabe, non pas du Ier siècle de l'Hégire (VIIe siècle de l'ère chrétienne), mais celle des régions occidentales du califat des Abbassides des IIIe et IVe siècles de l'Hégire (du IXe au XIe siècle). D'autres détails architecturaux de l'édifice peuvent être attribués à l'originalité et à la créativité des bâtisseurs qui essayaient manifestement de créer un ensemble harmonieux entre les traditions anciennes et le plan général d'une mosquée pour offrir à l'édifice une identité indépendante. Ces efforts portèrent leurs fruits sous la dynastie seldjoukide aux Ve et VIe siècles de l'Hégire (entre le milieu du XIe siècle et la fin du XIIe siècle).

En tout état de cause, que la mosquée de Fahraj, dénommée par les habitants "mosquée de l'Imam Hassan", ait été construite pendant la première moitié du Ier siècle de l'Hégire (seconde moitié du VIIe siècle de l'ère chrétienne) comme le soutient le professeur Mohammad-Karim Pirniâ ou qu'elle date du IIIe siècle de l'Hégire (IXe siècle de l'ère chrétienne), elle est sans le moindre doute l'une des mosquées les plus anciennes de l'Iran, avec, comme nous l'avons évoqué, la mosquée Târi-Khâneh de Dâmghân. Ces mosquées comptent ainsi les meilleurs exemples de ce que les historiens appellent parfois «période de transition».



▲ *Le mihrab de la mosquée de Fahraj*

Le site «www.360cities.net» vous offre une vue panoramique de la mosquée de Fahraj, qui permet de donner une idée plus précise de la façade extérieure de ce monument ancien.[3] ■

1. Mohamadi Malâyeri, Mohammad, *Târikh va Farhang-e Irân dar doreh-eye enteqâl az asr-e sassâni be asr-e eslâmi* (L'histoire de la culture de l'Iran pendant la période de transition de l'ère sassanide à l'ère islamique), 1993, Téhéran.
2. Finster, Barbara, *Frühe iranische Moscheen*, Berlin, 1994.
3. https://www.360cities.net/image/jameh-mosque-fahraj-yazd-iran

Les mosquées iraniennes contemporaines

Hamideh Haghighatmanesh

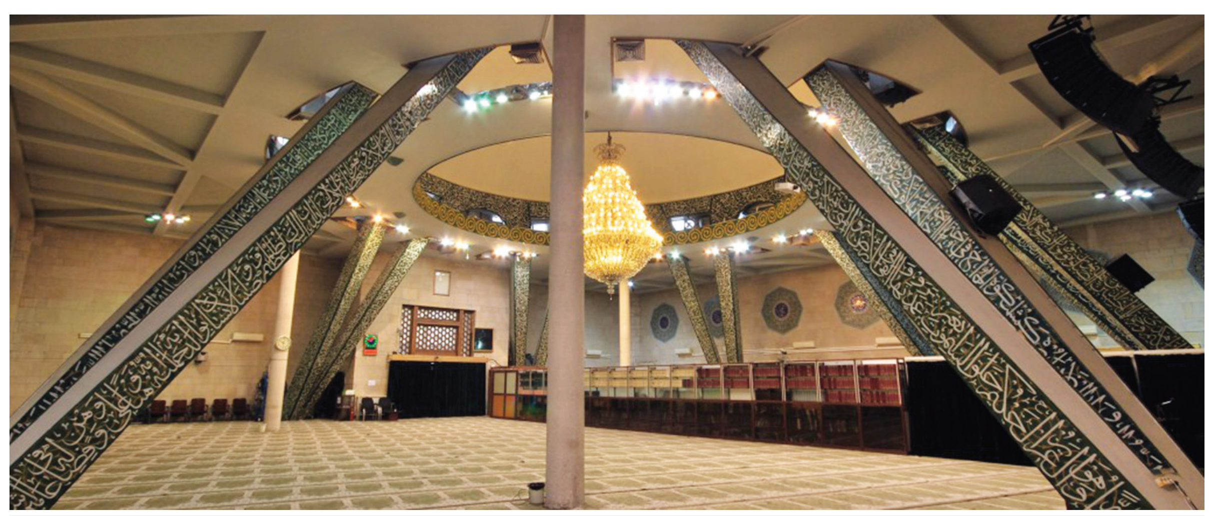
Depuis un siècle environ, la découverte de l'architecture moderne et des architectures académiques occidentales a eu un impact fort sur l'architecture iranienne des monuments, notamment celle des mosquées. Dans l'architecture religieuse iranienne, cette évolution concerne en particulier la forme et l'espace des mosquées.

Les mosquées contemporaines iraniennes offrent un mélange de modernité et de traditions régionales, qui varie selon l'endroit où la mosquée est bâtie. Aujourd'hui, la diversité des genres et des styles des mosquées contemporaines est telle qu'il est impossible de dresser une taxinomie similaire à celle des mosquées traditionnelles. A titre d'exemple, la mosquée de l'Université de Téhéran a pour seuls éléments traditionnels un dôme et un minaret, aucun autre élément architectural ne se rapprochant des mosquées traditionnelles, en particulier la forme et la disposition spatiale.

Dans la société actuelle, le changement, au sens commun du terme, est considéré comme le produit inévitable de l'évolution du savoir et des sciences, qui entraîne à son tour l'évolution des principes architecturaux. Pour étudier l'évolution de la forme des mosquées, il faut entre autres aborder la question de l'impact et de l'influence de la modernité sur leur architecture. Il y a à ce propos de nombreuses approches, chacune analysant l'un des aspects de ce sujet sur la base d'indices qualitatifs ou quantitatifs.

L'une des analyses les plus communes réalisée sur les caractéristiques des styles modernes a pour objet les éléments structuraux d'ordre formel comme les ornements, l'espace, la complexité, la simplicité, etc. Au total, les caractéristiques des mosquées modernes ou «nouvelles mosquées» peuvent être classées en quatre catégories:

1. La forme extérieure perd de l'importance; l'accent étant plutôt mis sur la disposition de l'espace intérieur. Il existe une certaine rupture entre les espaces intérieur et extérieur. Le plan est en général celui dit de *shabestâni.* La décoration de ce type de mosquée est plutôt abstraite et monochrome, et la lumière des espaces intérieurs souvent artificielle. Ce type de mosquée est souvent bâti dans les parties annexes de monuments plus anciens ou bien dans de grands complexes. C'est notamment le cas du plan



▲ *La mosquée de l'Université de Téhéran*

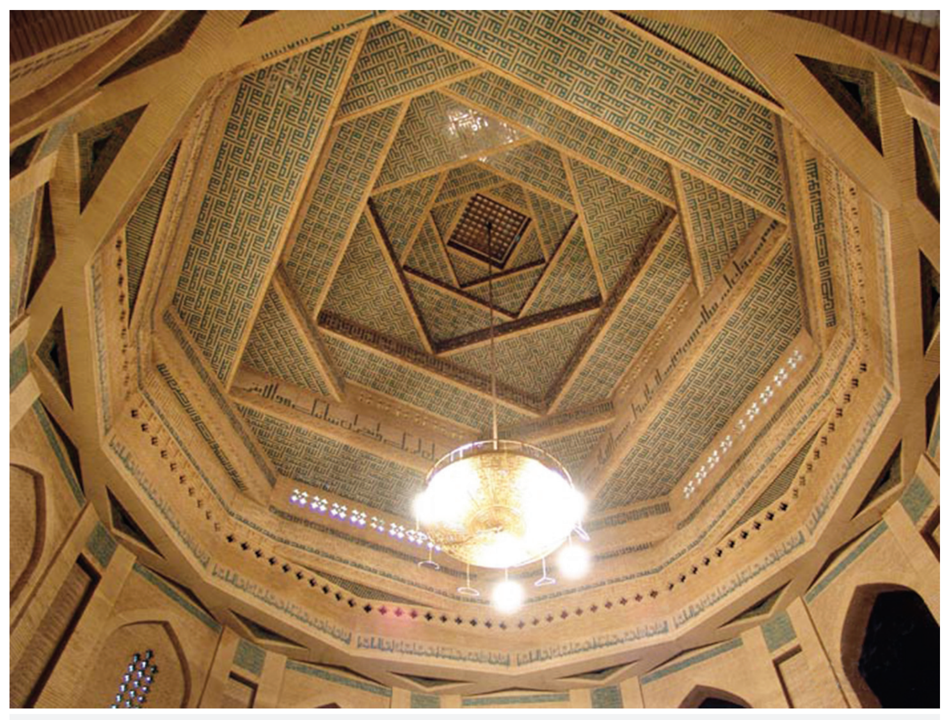

▲ *La mosquée de Shahrak-e Ghods à Téhéran*

du développement du mausolée de Hazrat-e Ma'soumeh à Qom et la mosquée de Shahrak-e Ghods à Téhéran.

2. L'architecte des mosquées iraniennes modernes privilégie une expression symbolique. Les formes sont simples et platoniciennes. Le cube, souvent exploité dans l'architecture religieuse traditionnelle, revient dans ce type de mosquée, aux côtés de compositions simples mais minutieuses. Ces mosquées sont généralement dénuées d'ornements ou très peu ornées de motifs abstraits. Les épigraphes (*katibeh*) sont limitées et simples. Dans ce type d'édifice, les jeux de lumière, la luminosité indirecte et les clairs-obscurs sont très exploités au travers d'un travail minutieux sur la lumière. Elles sont en général construites sur des terrains bien dégagés ou dans des complexes urbains présentés comme prototypes architecturaux. A titre d'exemple, on peut citer la place consacrée à la prière (*namâzkhâneh*) du Parc Lâleh à Téhéran, celle de l'Université de Kermân, la mosquée Alghadir de Téhéran, la mosquée de l'Université de Téhéran ou la mosquée de Hazrat-e Ebrâhim située sur le complexe de l'exposition permanente de Téhéran.


▲ *Plan de la mosquée de Shahrak-e Ghods à Téhéran*

3. Parfois cependant, l'espace extérieur de la mosquée est plus travaillé que son intérieur. Des formes complexes et nouvelles sont préférées aux formes pures. Les ornements sont simples mais asymétriques, les couleurs utilisées variées mais plutôt foncées, et le clair-obscur est courant. Ces mosquées sont



▲ *La mosquée Alghadir de Téhéran*

généralement construites dans les centres urbains, comme une partie d'un groupe de nouveaux édifices. Citons par exemple la mosquée de Vali-asr réalisée par l'architecte Rezâ Dâneshmir, et la mosquée Al-Javâd à Téhéran.

4. Il est aussi possible de trouver un mélange des trois tendances évoquées précédemment, comme c'est le cas de la mosquée Amir de Téhéran.

Nous présentons ici de façon plus détaillée deux types distincts de mosquées contemporaines, l'une plus ancienne et l'autre plus récente:

-La mosquée Al-Javâd: construite en 1962 sur la place Haft-e Tir à Téhéran, elle est considérée comme étant la première mosquée moderne d'Iran pour deux raisons: son architecture moderne et très différente des mosquées traditionnelles, et l'usage de matériaux photoactifs et ne captant pas la pollution. Ces matériaux dépolluants ont été choisis du fait de l'emplacement de la mosquée, la place Haft-e Tir étant très fréquentée et très polluée. Ces matériaux, outre leur



▲ Namâzkhâneh *(place consacrée à la prière) du Parc Lâleh à Téhéran*



▲ *La mosquée de Vali-asr réalisée par l'architecte Rezâ Dâneshmir*



▲ *La mosquée Al-Javâd, place Haft-e Tir à Téhéran*

propriété de ne pas absorber la pollution, augmentent la longévité de la façade du bâtiment. La superficie de cette mosquée est d'environ 1500 m². Le corps du bâtiment est constitué de deux parties: le *shabestân*, et la salle de conférence à deux étages. Le *shabestân* de la mosquée ayant une forme conique constituée de plans croisés, l'édifice s'élargit vers le bas. Cette mosquée comprend également une bibliothèque au sous-sol et une coopérative industrielle au dernier étage.

-Le Mosallâ de Téhéran: ce grand complexe est constitué d'espaces et d'édifices suffisamment grands pour accueillir des rassemblements de plusieurs millions de personnes, autant pour des cérémonies religieuses que des expositions et des événements culturels. Ce complexe d'une superficie d'environ 65 hectares a été bâti sur les terrains vagues d'Abbâsâbâd à Téhéran. Il est simple d'accès, par plusieurs points et



▲ *Le Mosallâ de Téhéran*

quartiers différents. Sa construction a débuté en 1988, pour finalement prendre fin après beaucoup de retard en 2011. L'axe principal du Mosallâ est le plus long, et il est orienté en direction de La Mecque; l'ensemble des autres bâtiments annexes suivant également cet axe. Le complexe de Mosallâ comprend 14 *goldasteh* (minarets), 12 s*ahn* (cours) et 5 entrées. L'iwan principal a une hauteur de 72 mètres, et la hauteur du dôme de la mosquée Jâmeh, la principale mosquée du complexe, est de 63 mètres. Il est à souligner que tous ces nombres sont sacrés dans la pensée chiite. Au total, il existe sept édifices comportant un dôme dans le Mosallâ. Le plus grand d'entre eux est également l'un des plus grands du monde musulman. Dans ce complexe, chaque entrée comporte deux minarets, un iwan et un dôme; chacune d'entre elles ayant une architecture spécifique et comprenant des édifices différents. D'une hauteur de 140 mètres, les minarets les plus hauts du complexe sont accessibles jusqu'à leur sommet par des escaliers en spirale et des ascenseurs. L'iwan principal, en hauteur, qui s'étend entre la mosquée Jâmeh et les minarets principaux, comporte des éléments nouveaux par rapport aux iwans traditionnels.

Une grande importance a été accordée aux espaces verts dans le Mosallâ. Les *howz* ou bassins d'eau sont nombreux et centralisent les perspectives. Le *howz* principal s'étend sur une superficie de 2500 m². Les cinq *shabestân*, situés au nord de la cour centrale du Mosallâ, constituent en soi des monuments, chacun pouvant accueillir 70 000 personnes. Le grand complexe de Mosallâ possède également de nombreuses salles de projection, de conférence et des espaces dédiés à des séminaires, des rencontres et des réunions, ainsi qu'un musée, un amphithéâtre, un centre de recherche en études internationales islamiques, un centre de formation en sciences islamiques, un centre de formation en arts et artisanats islamiques, un marché culturel, un marché d'artisanat, une bibliothèque, et beaucoup d'autres espaces dédiés à la vie culturelle et sociale de la capitale. ■

Sources:

- Mahdavinejâd, Mohammad-Javâd, Mashâyekhi Mohammad, Bahrâmi, Monireh, «Olgou-hâye tarrâhi-e masjed dar memâri-e moâser» (Modèles de plans de mosquées dans l'architecture contemporaine), in *Pajouhesh-hâye memâri-e eslami* (5) (Recherches en architecture islamique), 2005.
- Iraji, Javâd, «Modernité dar masâjed-e moâser» (La modernité dans les mosquées contemporaines), in *Memâr* (Revue "Architecte") (56), 2010, pp. 120-124.

http://jria.iust.ac.ir/article-1-107-fa.pdf
https://fa.wikipedia.org/wiki/مصلی تهران
http://www.arel.ir/fa/News-View-4421.html



▲ *Shabestân de la Grande Mosquée (Mosquée Jâmeh d'Ispahan)*

Caractéristiques architecturales de la mosquée iranienne

Shahâb Vahdati

Avec l'arrivée de l'Islam en Perse et sa diffusion graduelle, une nouvelle tradition architecturale régionale apparaît au travers de la construction de mosquées. Elle donne naissance à plusieurs styles empruntant à divers courants artistiques et dotés de leurs propres éléments originaux, occupant une place à part parmi les styles architecturaux de la région, aux cotés des écoles syro-égyptienne, indienne, maghrébine, ottomane et autres, chacune avec leur propre diversité interne.

La tradition architecturale de construction des mosquées comporte certaines particularités. D'un côté, elle offre la possibilité d'une approche unie pour planifier et construire divers éléments qui font partie du complexe d'une mosquée: mosquée en elle-même, mausolée, madrassa… dont les formes seront utilisées plus tard pour la construction de bâtiments civils et résidentiels comme des palais, ou des caravansérails. D'autre part, ces façons de faire générales sont influencées par des traditions architecturales locales, à la source de la création de styles et motifs singuliers. La tradition iranienne de construction des mosquées est ainsi caractérisée notamment par l'ajout et le développement du portique et du dôme. Elle est aussi à la source de la création de motifs décoratifs singuliers, qui font partie de l'imaginaire religieux irano-musulman.

36

Le "style" iranien est aussi étroitement lié à la longue histoire de l'Iran et la capacité des Iraniens à intégrer des éléments anciens locaux dans de nouvelles constructions architecturales. L'ancien est adapté et remodelé en fonction des nouveaux besoins, des nouvelles croyances.

Les premières mosquées d'Iran sont assez simples, et construites selon des techniques de construction traditionnelles avec des matériaux locaux. Les premières mosquées ne différaient ni en beauté ni en taille des bâtiments ordinaires de l'ère sassanide, ne disposant pas de plans spécifiques et définis. Mais peu à peu, des plans architecturaux propres aux mosquées commencent à apparaître, constituant les formes de base des mosquées iraniennes.

Les premiers éléments caractéristiques des mosquées iraniennes sont le portique, la voûte ouverte, et la construction en forme de dôme sur quatre arches (*chahâr-tâgh*) - héritage des palais parthes et sassanides et de l'architecture des temples. Ces éléments ont été utilisés avec différentes variations dans la construction de grandes et petites mosquées, madrassas, caravansérails, monastères des soufis et palais.

Aux XIe et XIIe siècles, l'architecture des mosquées subit des changements importants dans la façade extérieure et la décoration intérieure. Le XIe siècle marque le début du règne de la dynastie seldjoukide. Le plus grand changement dans l'architecture islamique de l'Iran qui a lieu au cours de cette période est la construction du *shabestân* (espace enterré ou semi-enterré) et quatre portiques. A partir de cette époque, la conception de quatre portiques devient une caractéristique de l'architecture des mosquées iraniennes.

Dans la région du Khorâssân, au nord-est de l'Iran, les maisons étaient construites selon un plan cruciforme avec quatre entrées voûtées (portiques) menant à la cour. Ce détail architectural correspond par ailleurs au nombre de quatre écoles de l'Islam sunnite, donnant à la structure avec quatre portiques un nouveau contenu sémantique. Par la suite, cette forme sera utilisée de façon très courante dans les cours de mosquées,



▲ *La mosquée de Dâmghân*



▲ *La mosquée en pierre de Dârâb*

conservant sa pertinence jusqu'à nos jours.

Le "style" iranien est aussi étroitement lié à la longue histoire de l'Iran et la capacité des Iraniens à intégrer des éléments anciens locaux dans de nouvelles constructions architecturales. L'ancien est adapté et remodelé en fonction des nouveaux besoins, des nouvelles croyances.

Les premières mosquées "iraniennes"

L'une des plus anciennes mosquées préservées de la période des premiers siècles de l'Islam en Iran est la mosquée du vendredi (*masdjed jâmeh*) de Fahradj, située dans les environs de Yazd. Une salle carrée fait face à une cour rectangulaire avec deux entrées: l'une mène directement à la cour, et la deuxième y accède à travers le *shabestân*. Le mur gauche de la cour isole cette salle couverte utilisée en hiver. Une mosquée avec *shabestan* possède en général sept voûtes basses au plafond. La mosquée de Dâmghân est également l'une des plus anciennes d'Iran. Construite en briques rouges dans le style de l'architecture sassanide, elle dispose d'une grande cour carrée entourée d'une galerie de voûtes en forme de flèches. Ces voûtes reposent sur des piliers ronds de 3,5 mètres de hauteur et d'un diamètre d'environ 2 mètres. L'entrée principale de la cour est constituée d'un portail haut avec un arc. Cette mosquée se caractérise par sa simplicité, selon un plan similaire à la majorité des mosquées de Yazd. Ces dernières possèdent une cour entourée d'une salle de prière arquée et d'une salle de prière couverte (*shabestân*) reposant sur plusieurs piliers. Les arches mènent à un toit plat.

Cette première période est marquée par l'ajout du portique à la mosquée, avec l'entrée principale de la cour décorée par des arcades d'ouverture. L'intérieur

du portique comporte deux étages, et la mosquée en elle-même est recouverte d'une calotte sphérique à trois étages; une évolution par rapport aux bâtiments plus anciens dotés de *shabestân*. Les mosquées de ce type se caractérisent par leur simplicité et leur absence d'ornementation, leurs arcs bas et l'emploi de matériaux locaux.

Le plan architectural de la mosquée d'Yzadkhast, dans le Fârs, rappelle les temples zoroastriens de la période sassanide. Ce bâtiment carré est recouvert d'un grand dôme semi-circulaire, héritage des périodes arsacide et sassanide. L'édifice était à l'origine un temple zoroastrien reconstruit durant la période islamique. Elle contient une salle carrée avec un plafond en briques crues et une grande arche en forme de croissant qui repose sur des murs porteurs, permettant d'éliminer la présence de colonnes et de poutres en bois dans le hall central. Les mosquées en pierre de Dârâb et le Chahârtâghi de Neyriz sont construits selon un plan similaire.

Le plan architectural de la mosquée d'Yzadkhast, dans le Fârs, rappelle les temples zoroastriens de la période sassanide. Ce bâtiment carré est recouvert d'un grand dôme semi-circulaire, héritage des périodes arsacide et sassanide. L'édifice était à l'origine un temple zoroastrien reconstruit durant la période islamique.

Les matériaux de construction et de décoration des mihrabs, élément central de la mosquée iranienne

Dans les mosquées iraniennes, le mihrab, sorte de niche souvent ornée de deux colonnes et une arcature qui indique la direction de La Mecque, est construit



▲ *La mosquée du vendredi de Nâïn*



▲ *Mihrab actuel de la mosquée d'Ourmia*

avec divers matériaux et techniques. Les formes abstraites et géométriques, ainsi que les tons blanc-bleu des détails du mihrab sont destinés à inspirer la paix et le silence. Les principaux matériaux de fabrication en sont le bois, la brique, la pierre, et la tuile vernissée. Depuis plusieurs siècles, le plâtre est aussi employé pour décorer le mihrab; sa malléabilité permettant à l'artiste de réaliser des motifs très fins et variés.

Si les arabesques en constituent les motifs récurrents, de nombreux mihrabs comportent également des motifs ornementaux de plantes, notamment sous la forme de feuilles de vigne et de raisins couramment utilisés dans l'art sassanide. Ce motif végétal a ainsi été repris et en partie redessiné par les architectes islamiques. Des ornements floraux ainsi que des formes géométriques sont également utilisés pour orner le mihrab. Les figures géométriques les plus anciennes sont des étoiles à cinq branches, notamment utilisées dans les murs de la mosquée du vendredi de Nâïn.

Le mihrab actuel de la mosquée d'Ourmia, accolé à la paroi sud du *shabestân* comportant un dôme, et édifié sur le site d'un ancien mihrab, est considéré comme l'un des édifices les plus complexes, volumineux et les plus finement décorés de l'époque ilkhanide. L'ensemble du mihrab a été construit par le maître Abdul-Mômen ibn Sharaf-Shâh Tabrizi, et orné de carreaux et de motifs géométriques.

L'une des œuvres les plus remarquables compte tenu de sa qualité et de sa complexité est celle réalisée à l'époque seldjoukide à partir de céramiques au sein de la mosquée du vendredi d'Ourmia en forme d'hexagone ou de nid d'abeille. Les monuments les plus remarquables de l'époque seldjoukide sont les mihrabs de la mosquée Hardjard (1068) et de la mosquée du vendredi Malak à Kermân (1084). Un autre monument intéressant est le mausolée à Bastam consacré au célèbre mystique iranien Bayâzid Bastami. L'intérieur du mihrab du mausolée a été décoré avec des formes géométriques, et la partie supérieure en graphique coufique. La décoration intérieure du mihrab est faite de calligraphies de poésies et de hadiths. La partie supérieure de la façade, ainsi que l'extrémité du dôme pointu (et non pas rond) de l'édifice, sont décorées d'une ligne de carreaux en stuc, avec un grand motif répétitif. La voûte du

portique (porche) d'entrée est décorée selon un plan rectangulaire et ornée de motifs floraux, de feuilles de vigne et de grappes, disposés en nids d'abeilles hexagonaux. Les mosquées de Bersian, d'Ardestân et le dôme Olviyan à Hamedân abritent les plus anciens et beaux mihrabs, le plus souvent réalisés en briques. Le stuc reste, de façon générale, un matériau peu utilisé dans l'ornementation des mihrabs. L'une des exceptions notables est cependant les ornements calligraphiques réalisés au stuc dans la mosquée de Sâveh.

Déploiement vertical de la façade du portique

La décoration du portique est censée refléter la géométrie mystique de l'art islamique. L'art islamique utilise la géométrie et la division proportionnelle de l'espace pour tous les éléments et les détails d'une mosquée, et en particulier concernant le portique. La connexion de la voûte d'un portique à la surface de la paroi est réalisée en utilisant la technique *muqarnas*, une symbolique de la voute céleste. Dans la tradition iranienne, la décoration avec le *muqarnas* est la phase initiale de la construction des voûtes en stalactite. Autrement dit, un motif décoratif est exponentiellement développé pour devenir une œuvre plastique en soi, c'est-à-dire les grappes de stalactites qui décorent et même forment les voûtes du portique.

La décoration de l'espace arqué du portique commence avec le développement d'un motif en maçonnerie (intégré aux briques de base et compris dans le plan initial du bâtiment) ou une composition figurative bouclée en stuc (qui est rajoutée à l'ensemble après la construction). Dans ce deuxième cas, un stuc clair est utilisé de manière à créer un motif de formes balayées simples et superposées sur une base initiale de briques. La superposition des lignes plates à plusieurs niveaux donne du volume à la partie supérieure de la voûte du portique. Des niches cintrées et entourées d'ornements sont disposées sur les parois latérales de l'arc du portique.

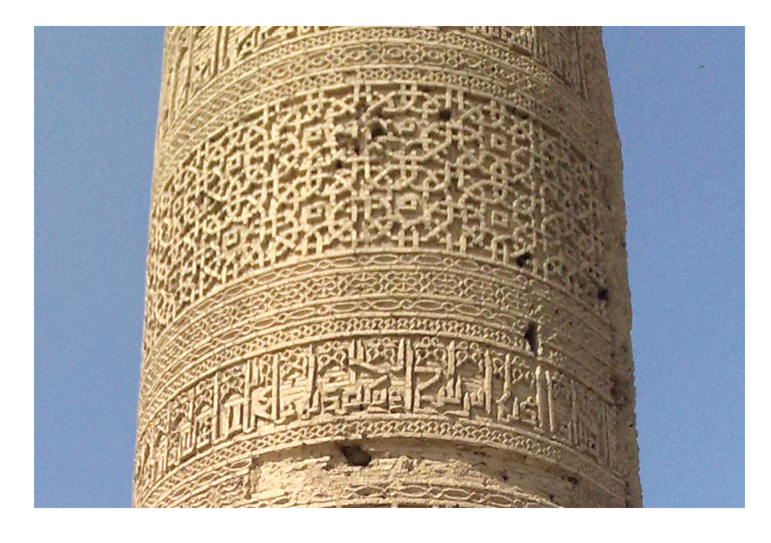
Richement décorée en mosaïques et en briques, la façade à quatre étages du portique comporte un large et haut ensemble de motifs incurvés. Le niveau supérieur du portique comporte une variété de motifs en mosaïque, en écriture coufique, et en formes géométriques



▲ *Mihrab de la mosquée du vendredi Malak à Kermân*

accompagnés d'une composition florale. Le haut de la voûte est orné d'une boucle dans laquelle sont répétés les motifs de l'ensemble du portique. La façade du portique est divisée en trois niveaux, ou "fausses niches", chacune constituant une composition spatiale complexe.

Construite à l'époque qâdjâre, la mosquée Emâdodowleh de Kermânshâh comporte aussi un portique unique, avec une variété de figures ornementales, comme la rosette située en son centre réalisée sous forme d'une fleur en mosaïque avec des pétales contenant différents motifs en leur sein. Quant au portique de la mosquée Bâbâ-Wali de la ville de Kâshân, il expose une composition complexe en mosaïque dont les éléments se répètent, mais selon différentes proportions et combinaisons. Les reliefs de type muqarnas sont réalisés en plâtre. La voûte est couronnée d'une rosette ronde avec des spirales complexes et entremêlées, et des éléments végétaux. L'attention se concentre rapidement sur la complexité de la composition de diverses figures géométriques en relief situées à des hauteurs différentes, à l'intérieur desquelles se combinent des ornements en mosaïque et en briques.





▲ *Ornements calligraphiques réalisés au stuc dans la mosquée de Sâveh*

La tradition iranienne de la construction en forme de dôme – le *tchahâr-tâgh*

La présence du dôme dans les mosquées indique non seulement le caractère religieux de l'édifice, mais sert aussi des visées à la fois esthétiques et religieuses. Ainsi, l'une des fonctions de la coupole est de souligner le rôle important du mihrab. Des spécialistes évoquent aussi son rôle pour augmenter la hauteur du *shabestân*. Le sens symbolique de la coupole lié à sa forme d'hémisphère, est d'incarner la splendeur du firmament, et de témoigner de la grandeur de l'Absolu omniprésent dans le monde.

La relation de la base du dôme avec l'édifice en lui-même implique la rencontre d'un cercle avec un carré. La forme typique est un cercle extérieur dans lequel est inséré un carré, souvent segmenté en huit parties en forme de lotus. Dans l'art et l'architecture traditionnels, le rapport du cercle et du carré est souvent interprété comme incarnant la relation des mondes céleste et terrestre, et est aussi parfois associé à

des attributs de Dieu. Dans son plan, la mosquée octogonale rappelle un mandala inséré dans un carré. La partie cubique du bâtiment est considérée comme la base à la fois spirituelle et physique; une personnification des éléments du monde terrestre aspirant à rejoindre le ciel.

Au sujet des canons musulmans pour la construction de dômes, le chercheur Taghi Nobahâr écrit: «*Nous ne savons pas si les premiers imams étaient favorables à la construction de dômes pour les mosquées. Apparemment, avant l'arrivée du prophète Mohammad, la construction des dômes n'était pas chose courante. Nous ne savons pas si on connaissait cette technique architecturale ou si ce fut une innovation, et si de grandes personnalités religieuses ont exprimé ou pas leur avis sur le sujet. Dans tous les cas, cela n'allait pas à l'encontre des normes religieuses, car il était présent, bien que de façon encore rare, au temps du prophète Mohammad et les douze Imâms. En d'autres termes, tant qu'une chose n'est pas interdite, elle est autorisée.*»

Cependant, à une époque plus récente, des juristes musulmans ont exprimé leur préférence non seulement pour des mosquées sans coupole, mais aussi sans toit. Un hadith rapporté de l'Imâm Bâgher, dont l'authenticité n'a cependant pas été vérifiée, affirme: «*La première chose que fera l'Imam Caché après sa réapparition sera de détruire les toits des mosquées pour les remplacer par un auvent, juste pareil à la tente du prophète Moïse.*» Selon d'autres hadiths, il serait préférable de prier et d'organiser le culte dans des bâtiments dénués de toit. Shahid Sani, un théologien chiite, propose une solution intermédiaire: «*Il suffit qu'une partie du plafond de la mosquée soit ouverte et le reste fermé pour protéger contre la chaleur et le froid.*».



▲ *La mosquée Emâdodowleh de Kermânshâh*



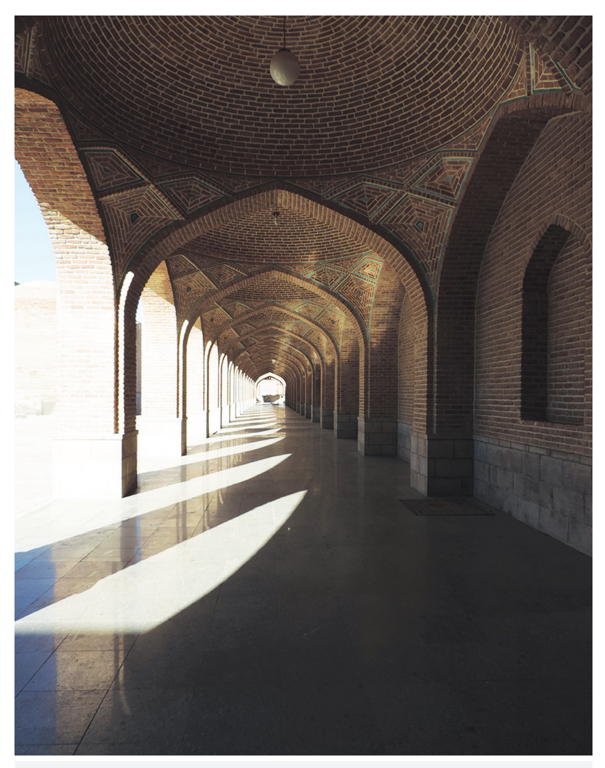
▲ *La mosquée Bâbâ-Wali de la ville de Kâshân*

Actuellement, les nouvelles technologies sont mises à contribution pour combiner les deux solutions, notamment avec la construction de toits coulissant, comme c'est le cas dans la mosquée Al-Nabi à Médine. ■

Bibliographie:
- Alizadeh Abdol-Ali, "Masdjed" (Mosquée), *Dictionnaire encyclopédique islamique*, 2011.
- Vlasov Vladimir, *Arxitectura mechetov irana* (Architecture des Mosquées Iraniennes), Nouveau dictionnaire encyclopédique des arts visuels, tome 10, Ed Mir, Moscou, 2006.
- Zhoukovski Victor Illitch et Koltseva Nadya Petrovna, *Iskustva vostoka* (L'Art Oriental), Krasnoïarsk, 2005.

De la mosquée à la taverne: *un récit d'amour…*

Zeinab Golestâni



▲*Photos de mosquées d'Urmia, prises par Zohreh Golestâni*

Produit de l'intuition pure, l'art ouvre un vaste champ où l'Etre muet vient manifester son propre sens. Incarnant une Idée, qui constitue, d'après Heidegger, l'Existence elle-même, il trace une voie menant à la connaissance des secrets de l'Existence. C'est dans ce cadre que l'artiste doit atteindre le cœur mystérieux de la pensée. L'art se met donc à bâtir une vérité dans l'œuvre d'art, alors même qu'il est le fruit de l'union de la Beauté et de la Vérité, toutes deux érigées en Absolu comme origine de tout art. L'art a été chargé, durant l'Histoire, de dévoiler le beau invisible de tout objet de la nature et de l'homme. Il a permis l'apparition de l'indicible dans le dicible, dans l'architecture, la sculpture et les arts plastiques.

L'art persan, comme l'affirme Mahmoud Khâtami, s'accompagne toujours d'une *connaissance singulière* qui n'est pas seulement à la source de l'«*industrie*» et de l'«*art*», mais aussi à l'origine de la prise de conscience de l'artiste tout au long de son travail[1]. L'art est dans ce sens une «poésie», «c'est-à-dire qu'elle réveille en nous et rassemble en entier notre pur pouvoir d'exprimer, au-delà des choses déjà dites ou déjà vues»[2]. Dans la société irano-islamique en quête de la transcendance, l'art joue le même rôle que la sagesse ou la philosophie. D'ailleurs, en tant que rapport établi avec l'Etre, l'art s'unit corollairement avec le monde dont il défigure certains aspects; l'activité artistique prend ainsi «sa source dans les relations que l'homme entretient avec son environnement»[3].

La création artistique est aussi la création d'un monde enraciné en intersubjectivité entre sujets et objets. L'art islamique apparaît sous la plume de Seyyed Hossein Nasr comme une *répétition rythmique du nom de Dieu* (*dhikr*). La nature est un champ incarnant le *dhikr* de Dieu, et l'art islamique crée quant à lui le champ de la répétition du nom du Dieu Unique.

Dans un article intitulé *L'art sacré dans la culture iranienne*, Seyyed Hossein Nasr définit le sacré comme la manifestation de mondes de l'Au-delà dans les royaumes matériels de l'Existence. Le sacré se trouve au cœur de l'art religieux, celui-ci le mettant en scène, soit par le recours à l'abstrait dans le discours allégorique, soit par l'emploi de formes figuratives enracinées dans le symbole et l'allégorie, soit par la pure représentation de la réalité, ou de la nature. C'est en ce sens que Mircea Eliade affirme que «l'apparition du sacré se définit par l'épiphanie du sublime à travers la réalité matérielle. […] C'est certainement de par cette apparition que les objets, les phénomènes et les événements connaissent l'ascension en un rang

mystérieux et surnaturel.»[4]

L'amour, tel qu'il est défini dans le mysticisme, rejoint le *sacré*, se déterminant ainsi en amour divin. Celui qui est d'après le 54e verset de la sourate 5 "[…] *un peuple qu'Il aime et qui L'aime*", celui du Créateur pour la créature, et celui de la créature pour le Créateur. A savoir que la première expression de l'amour est celle du Créateur. En d'autres termes, ce rapport intentionnel se définit essentiellement comme un rapport qui se fait à l'intérieur de l'Etre.

Afin d'évoquer la question de l'amour divin, les mystiques, notamment Ibn Arabi, qui fonde sa pensée sur le principe de la "théophanie", recourent à une parole divine: «J'étais un Trésor caché; Je décidai d'être Connu, alors J'ai créé les créatures afin d'être Connu.»[5] Cette parole est aussi la réponse donnée par Dieu à David lorsque celui-ci Lui demande la cause de la Création. Malgré différentes interprétations de cette parole divine que certains chercheurs estiment forgée, les penseurs et les mystiques sont tous d'accord sur son contenu[6]. Djalâl al-Din Rûmî écrit ainsi dans son *Masnavi*:

Trésor caché, Il Se dévoila tel qu'Il était Précieux

Il illumina donc la Terre, plus lumineuse que les Cieux.

Dépourvue de l'individuation, l'essence de l'amour s'avère être une essence unique, cette unicité étant appelée par Ibn 'Arabi le niveau de l'Unicité (*Ahadiyyat*) de l'amour. A ce niveau, il n'y a aucune dissociation entre l'Amant et le Bien-aimé. Cependant, l'Amour transcende ce niveau pour se manifester, car le Beau ne sait pas se soumettre au dévoilement. L'amour s'exhale donc au premier abord pour se faire connaître (*ma'refat*), se diffusant ainsi dans le monde tout entier.

Sohrawardi, quant à lui, regarde cet amour comme l'origine de l'existence de toute création, soulignant qu'«aucune créature ne verrait le jour, et aucun être ne trouverait l'existence, s'il n'y avait pas l'amour et la ferveur»[7]:

Dans la prééternité, le rayon de Ta beauté s'exhala en une lumineuse apparition

L'amour parut et mit feu au monde entier (Hâfez)

> L'art islamique apparaît sous la plume de Seyyed Hossein Nasr comme une *répétition rythmique du nom de Dieu (dhikr)*. La nature est un champ incarnant le *dhikr* de Dieu, et l'art islamique crée quant à lui le champ de la répétition du nom du Dieu Unique.

Offenheit du monde, l'Amour est donc *la dimensionnalité de toute dimension*; ce qui nous permet de considérer chaque phénomène comme un signe aboutissant à la Vérité Absolue:

Ô idole, contemple bien, elles sont les mêmes, la mosquée et la taverne

Aux yeux des savants, ils sont les mêmes, le misbaha et le verre

Apporte un feu et allume-le dans tout





temple, tout couvent,

Car dans mon cœur, ils sont les mêmes, le fou et l'amant

(Bâbak Tamiz)

Dans cette perspective, l'artiste ne saurait se passer d'aucun objet dans le monde sensible, car il lui est le miroir de l'Amour. C'est pourquoi il cherche toujours à s'affranchir des limites soit de la religion, soit du monde de la matière:

La mosquée est le lieu de jactance, et la taverne la place de l'ivresse

Passe-toi de ces deux toits si tu es fidèle de Dieu

Quand pourrait-on te dévoiler les mystères du néant

Si tu es encerclé dans le siège?

(Foroughi Bastâmi)

C'est en effet ce conflit sans cesse renouvelé entre intellect et amour qui façonne la conscience créatrice de l'artiste amoureux qui, redécouvrant la Beauté de l'Etre, ne connaît d'autre refuge que l'amour. Nous lisons sous la plume de Plotin: «Et puisque le philosophe – à savoir, celui qui aime la Vérité – se passe de tout ce qui est désiré par les autres, qu'il ne s'intéresse qu'à des faits divins, y compris la *beauté*, la *connaissance*, la bonté, etc. – il sera condamné par le peuple qui, sans prendre compte de la différence essentielle de cette folie avec la folie humaine, l'appelle *fou*. Quand regardant les beautés terrestres, lui se souvient de la vraie beauté, c'est comme s'il retrouvait des ailes pour s'envoler. Pourtant, faute de pouvoir prendre son envol, il ressemble à un oiseau aux ailes brisées, celui qui, fixant son regard au ciel, se passe de tout ce qui est terrestre… L'appelant *épris*, le peuple le considère alors comme fou. Cet état, le meilleur de toutes les *mania*, concerne la *mania de l'amour*. Celle qui est le don le plus précieux des dieux.»[8]

Ce fait est souligné dans un poème de Shabnam Fath'Ali, poète contemporain iranien:

A la mosquée de l'amour, j'étais allé prier

On m'a dit: Appelle… J'ai parlé de toi

Dans le cercle de la poésie, j'étais allé m'assouvir

On m'a dit: Lis… Je me suis prosterné devant toi

A l'école de l'affection, j'étais allé me guérir

On m'a dit: Repose-toi… J'ai cherché ton air

(Shabnam Fath'Ali)

Autrement dit, s'appuyant à la fois sur le côté sensible et intelligible de l'amour, le mystique – artiste – retrouve la même proportion entre «l'amour-l'amoureux-le bien-aimé» dans le monde des corps (*âlam-e ajsâd*), que dans le royaume divin.

L'amour se définit dans ce cas comme un lien entre l'aspect sacré de l'existence humaine et l'Etre Absolu. Ainsi, le rapport entre l'Etre et le monde se définit par une relation d'amour dans laquelle se rejoignent amour, amant, et bien-aimé. Comme nous l'avons mentionné, selon la pensée mystique, l'Essence divine avant la création du monde était elle-même à la fois l'Amour, l'Amant et le Bien-Aimé. C'est donc par la création qu'Il dévoila

Sa beauté, faisant ainsi du monde le miroir de Son opulence. En d'autres termes, dès l'apparition de la Beauté, apparaissent aussi le percevant et le perçu, celle-ci se regardant désormais dans le miroir. Considérant l'homme en tant qu'une *lumière naturelle, éclaircie dans l'autre*, Merleau-Ponty affirme aussi de son côté que l'Etre sans l'homme ne serait que «*la nuit où toutes les vaches sont noires*», prenant ainsi l'homme en tant que le «il y a», la «présence», la «vérité» et le «λόγος» de l'Etre qui Se pense en l'homme.

D'autre part, ce jeu de l'Amour et de la Beauté est à l'origine de la dialectique du visible et de l'invisible où se rejoignent le terrestre et le céleste: la «vision présentielle (*shohud*) de la face divine sous la forme belle à contempler d'une créature humaine au beau visage»[9]:

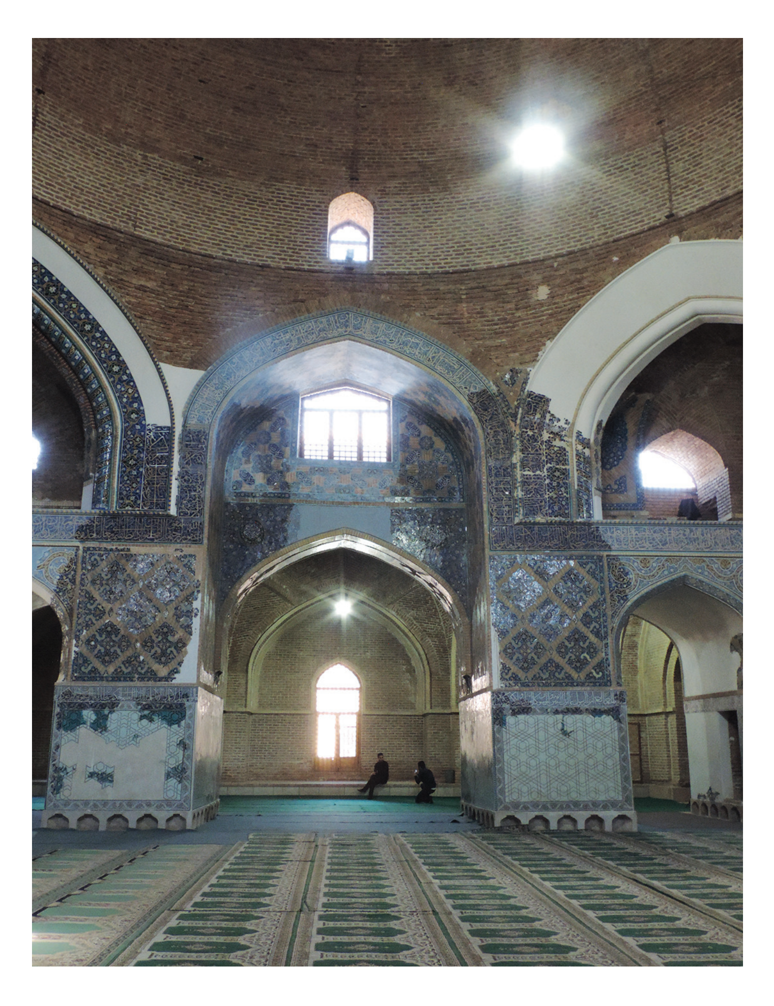
Le paradis de mes repentis
Je l'ai perdu
En te voyant
Car ta taille est un doute
Aussi
Aussi haute que Bouddha
Et tes yeux
Détruisent la mosquée de mon esprit
Pour que j'établisse
La taverne de tes yeux
(Abdolsamad Heydari)

Cependant, ce recours à l'amour exige toujours une démarche *esthétique* vers le secret, celui-ci proposant des images qui «paraissent au premier abord sensibles et matérielles, celles qui, nous empêchant de résumer cette parole aux faits sensibles et matériels, nous emmènent vers une autre direction, non-sensible et non-matérielle, et non pas simplement perceptible et imaginable.»[10]:

Il est mon roi, ce mendiant de la terre du seuil du bien-aimé
Le prétexte de la mosquée et de la taverne n'est que votre association
(Hâfez)

Nous pouvons prendre l'exemple du poème hâfezien qui accueille à la fois le chagrin de l'amour terrestre et le navrement de l'amour spirituel, définissant le rapport entre l'Etre et l'homme comme un rapport qui est «l'Etre lui-même».[11] C'est la quête de cet amour, reliant le visible et l'invisible, qui permet à l'artiste de trouver le fait simple et nu de la *Présence*, et de tisser des liens entre les formes lumineuses du *mundus imaginalis* et les formes sensibles de ce monde. Ainsi, voyant l'être aimé en tant que mosquée, Hafez fait même sa prière au mihrab du sourcil de ce doux être privilégié:

Quiconque parvient à la Kaaba qu'est Ta rue,
Se trouve au cœur de la prière de par





la qibla que forme Ton sourcil.

Nous admettons alors avec Abdolhossein Zarrin Koub que pour Hâfez, «quelle que soit sa nature, l'être aimé est considéré comme un moyen permettant d'accéder à la perfection humaine, d'établir une relation spirituelle entre l'homme et le monde. Regardé comme l'équivalent de tout l'univers et même plus que cela, l'être aimé lie l'amoureux à l'ensemble du cosmos, et même à tout ce qui est au-delà et même supérieur au cosmos, élargissant son être au-delà de lui-même.»[12]

C'est la quête de cet amour, reliant le visible et l'invisible, qui permet à l'artiste de trouver le fait simple et nu de la *Présence*, et de tisser des liens entre les formes lumineuses du *mundus imaginalis* et les formes sensibles de ce monde. Ainsi, voyant l'être aimé en tant que mosquée, Hafez fait même sa prière au mihrab du sourcil de ce doux être privilégié.

La mosquée, lieu propice à la présence de l'Amour, représente pourtant parfois un faux espace basé sur l'absence de sincérité, image qui dérive justement de l'histoire de la Mosquée de Zirar, la mosquée de la dissension, des débuts de l'Islam:

As-tu entendu parler d'un faux ascète qui
A construit sur le toit une mosquée
Une fois construit ce monument
[...]
Aucun sage n'y a séjourné
Seuls les hypocrites rallient cet ascète
(Seyyed A'alam)

C'est cette image de l'hypocrisie, du faux ascète, et de la tromperie qui pousse le poète à s'éloigner de la mosquée, en tant que symbole de la religion, pour se mettre à l'abri dans la taverne, symbole de la corporéité et de la vie matérielle:

C'est à la recherche du bien-aimé qu'on s'est réfugié dans la taverne
Loin du chagrin d'autrui, on s'est abrité dans la taverne
[...]
De l'assommoir d'austérité, d'impiété, de charia et du défendu
On s'est éloigné, libre et léger, pour aller à la taverne
Après avoir vécu la mosquée et le mihrab,
On s'est niché, avec vin et verrillon, dans la taverne
(Mostafâ Pâymard)

Ou encore:

Tant que je pense à la taverne, ne me parle pas de la mosquée,
Ni de la répétition du repentir, ni des conseils de milliers d'ascètes
('Ali Sa'âdat)

La mosquée, telle qu'elle est considérée dans ce contexte, s'efforce de rejeter tout ce qui est matériel et dicible afin de se joindre au vrai fait religieux. Pourtant, le sensible ne sait jamais s'écarter de l'intangible:

Pourquoi la veille tu m'as regardé en cachette dans la mosquée

Pourquoi tu dois remuer tes lèvres
Tu m'as fait perdre le temps de ma prière et découvrir ton odeur
A huis clos, mes narines respirant le corps nu
(Mohammad Ali Âriyan)

Le sujet vit ainsi une expérience esthétique d'amour. Son expérience sacrée est alors à l'origine d'un sentiment de grandeur, d'intuition et de rencontre avec le Créateur. L'espace de la mosquée propose donc une expérience esthétique basée sur le *sacré*, ce dernier étant d'origine céleste et au-delà de la matière. C'est cette origine qui génère la quête perpétuelle d'un esprit éperdu dans le cosmos, à la recherche de sa propre mosquée:

Ô mon capitaine,
Pour l'amour de Dieu,
Où se trouve ma mosquée?
Dans quelle île se trouve cet étang sécurisé
Dont la voie
Passe
Par les sept mers agitées?
(Ahmad Shâmlou) ■

---

1. Khâtami, Mahmoud, *Pish darâmad-e falsafeh-i barâye honar-e irâni*, (Pour une philosophie de l'art persan), Téhéran, Institut de la rédaction, de la traduction et de la publication des œuvres artistiques Matn, 2014. p. 23.
2 Brent Madison, Gary, *La Phénoménologie de Merleau-Ponty Une recherche des limites de la conscience*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 101.
3. Dewey, John, *L'Art comme expérience*, Pau-Tours, Publication de l'université de Pau-Farrago, 2001, p. 94, cité par Collot, Michel, *La pensée-Paysage*, Paris, José Corti, 2011, p. 185.
4. Eliadé, Mircea, *The Sacred and Profane*, U.S.: Harcourt, Harvest B., 1959, p. 12.
5. Merleau-Ponty aussi affirme que «*Nous sommes un champ d'Etre*».
6. Voir Râhnavard, Zahrâ, *Hekmat-e honar-e eslâmi* (La sagesse de l'art islamique), Téhéran, Samt, 8e édit., 2013 (1392), pp. 122-135.
7. Cité par Movahhed, Samad, in *Negâhi be sartchshmehâ-ye hekmate eshrâgh va mafhum-hâye bonyâdie ân* (Un regard sur l'illuminisme et ces concepts fondamentaux), Téhéran, Tahouri, 2005 (1384), p. 100.
8. Platon, in: Movahhed, Samad, *op. cit.*, p. 61.
9. Corbin, Henry, *En Islam iranien*, Tome III, Gallimard, 1971, p. 100.
10. Zarrin Koub, Abdolhossein, *Az koutcheh-ye rendân*, *darbâreh-ye zendegi va andisheh-ye Hâfez* (Du quartier des *rend*, autour de la vie et de la pensée de Hâfez), Téhéran, Sokhan, 17e éd., 2006, (1385), p. 92.
11. Brent Madison, Gary*., op. cit.*, p. 222.
12. Cité par Zarrinkoub, Abdolhossein, *op. cit.*, p. 190.

Bibliographie

-Brent Madison, Gary, *La Phénoménologie de Merleau-Ponty Une recherche des limites de la conscience*, Paris, Klincksieck, 1973.
-Charnay, Yves, De Givry, Hélène, *Comment regarder… les couleurs dans la peinture*, Editions Hazan, 2011.
-Collot, Michel, *La pensée-Paysage*, Paris, José Corti, 2011.
-Collot, Michel, *La poésie Moderne et La Structure d'Horizon*, Paris, Presses Universitaire de France (PUF), 1989.
-Corbin, Henry, *En Islam iranien,* Tome III, Paris, Gallimard, 1971.
-Khâtami, Mahmoud, *Pish darâmad-e falsafeh-i barâye honar-e irani*, (Pour une philosophie de l'art persan), Téhéran, Institut de la rédaction, de la traduction et de la publication des œuvres artistiques Matn, 2014.
-Khâtami, Mahmoud, *Goftârhâyi dar padidâr shenâsi-e honar* (Discourse on the phenomenology of art), Téhéran, Farhangestâne-honar, 2008 (1387).
-*Le Divan*, Hâfez de Chiraz, Œuvre lyrique d'un spirituel en Perse au XIVe siècle, Introduction, traduction du persan et commentaire par Charles-Henri De Fouchécour, Verdier, 2006.
-Movahhed, Samad, in *Negâhi be sartchshmehâ-ye hekmat-e eshrâgh va mafhum-hâye bonyâdie ân* (Un regard sur la théosophie illuministe et ses concepts fondamentaux), Téhéran, Tahouri, 2005 (1384).
-Pourdjavâdi, Nasrollâh, «Ma'ni-e hosn va eshq dar adabyyât-e erfâni» (Le sens de la Beauté et de l'Amour dans la littérature mystique), in *Djâvidân-e Kherad*, Printemps 1976, 2e année, Vol. 1, pp. 43-51: 47; en ligne sur: http://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/227677.
-Rahnavard, Zahrâ, *Hekmat-e honar-e eslâmi* (La sagesse de l'art islamique), Téhéran, Samt, 8e édit., 2013 (1392).
-Zarrin Koub, Abdolhossein, *Az koutcheh-ye rendân*, *darbâre-ye zendegi va andisheh-ye Hâfez* (Du quartier des *rend*, autour de la vie et de la pensée de Hâfez), Téhéran, Sokhan, 17e éd., 2006, (1385).



Aperçu sur les développements architecturaux des mosquées en Iran

Yâsaman Borhâni



▲ *La mosquée de Zavâreh, quartier de Pâmenâr à Téhéran*



▲ *La mosquée de Târikhâneh, Dâmghân*

Les parties principales d'une mosquée - entrée, cour, minaret, mihrab, dômes, coupoles et salle de prière - se retrouvent dans la plupart des mosquées du monde. Cependant, en Iran, leur forme et leur symbolique ont pris des accents singuliers propres à la culture du pays, et aux époques qui leur ont donné naissance.

La mosquée la plus ancienne retrouvée en Iran se trouve dans la localité de Fahradj. Elle aurait été construite d'après le modèle de la mosquée du Prophète à Médine. De façon générale, les mosquées iraniennes sont réalisées selon deux plans: le plan-dortoir ou le plan iwan. Le plan-dortoir était commun au début du IXe siècle dans le Khorâssân, au nord-

50



▲ *La mosquée d'Ardestân*

est de l'Iran. Au XIe siècle, le dôme et l'iwan sont ajoutés aux mosquées, donnant naissance au plan iwan. Nous donnons ici un aperçu des principaux styles de mosquées en Iran selon les différentes périodes historiques.

La période abbaside

Durant cette période, les mosquées sont construites avec une cour et des iwans d'après un plan arabe. Le *khesht*[1] est encore utilisé dans les constructions, avant d'être peu à peu remplacé par la brique. L'une des principales caractéristiques de ces mosquées est leur toit parfaitement plat, leur minaret construit à l'extérieur ou sur le côté de l'édifice, et des ornementations réalisées à partir de calligraphies en style coufique. La mosquée de Târikhâneh, l'une des plus anciennes d'Iran, reste un témoignage du style de cette époque. Le bâtiment se fait remarquer par sa simplicité. La cour de cette mosquée est carrée et ses arcs elliptiques. Elle présente un intéressant mélange de techniques et d'éléments architecturaux iraniens et arabes.

L'époque bouyide

L'architecture de cette période présente de fortes ressemblances avec celle de l'époque sassanide, avant l'islam. Les mosquées construites alors comportent quatre iwans et de larges colonnes. Très



▲ *La mosquée de Varâmin*

sobres, les décorations sont en général réalisées à partir de plâtre, peint avec des couleurs différentes. La mosquée de Nâïn constitue un exemple parlant de cette période et possède le minaret le plus ancien en Iran.

L'époque seldjoukide

Si on y retrouve un plan à quatre iwans, les dômes acquièrent une importance particulière à cette époque. Construites en briques, des céramiques simples, du plâtre et des calligraphies en style coufique en constituent les principaux ornements. La mosquée d'Ardestân et la mosquée de Zavâreh ont été construites à cette époque. La première est l'une des plus anciennes mosquées d'Iran et a été bâtie conformément au plan à quatre iwans.

L'époque ilkhanide

Dans cette période, les mosquées étaient majoritairement selon le style seldjoukide, mais le style a connu une nette inflexion avec l'invasion des Mongols. Ces derniers ont commencé à construire des mosquées dotées de très grands dômes, ainsi que des ornements réalisés à partir de briques glacées, de céramiques bleues, de motifs floraux et d'inscriptions en coufique. La mosquée de Varâmin, dotée de quatre iwans, constitue un exemple des mosquées de cette période. Son mihrab est décoré par des fleurs variées, tandis que son iwan et son portail sont ornés de céramiques bleues utilisées couramment dans les mosquées à cette époque.



▲ *La mosquée de Nâïn*

L'époque timouride

Cette période reste marquée à la fois par les différents styles seldjoukides, qui sont loin d'avoir disparus, et mongol. Les mosquées sont édifiées selon un plan à quatre iwans avec de grands iwans et des décorations intérieures et extérieures globalement très travaillées. Les dômes sont souvent en forme d'oignon et l'usage de la couleur or pour orner les céramiques bleues se développe. La mosquée de Goharshâd constitue un exemple de mosquée de cette époque; elle possède quatre iwans, une grande cour mesurant 50 × 55 mètres, et des ornementations fines.

L'époque turcomane (Règnes des Aghghouyounlou et des Ghareghouyounlou)

La mosquée Mozzaffarieh à Tabriz est un exemple des constructions de cette période, qui se caractérise par l'utilisation de céramiques très fines et travaillées à l'intérieur et à l'extérieur de la mosquée. Le décor, d'une belle qualité, a été réalisé en carreaux de céramique glacés de six couleurs.

L'époque safavide

Cette période voit l'apparition de dômes massifs, de céramiques de sept couleurs, et d'inscriptions calligraphiques blanches sur fond bleu. La mosquée du Shâh construite à l'époque de Shâh Abbâs à Ispahan en constitue un exemple. Elle comporte quatre iwans répartis autour d'une cour dont le principal mène à

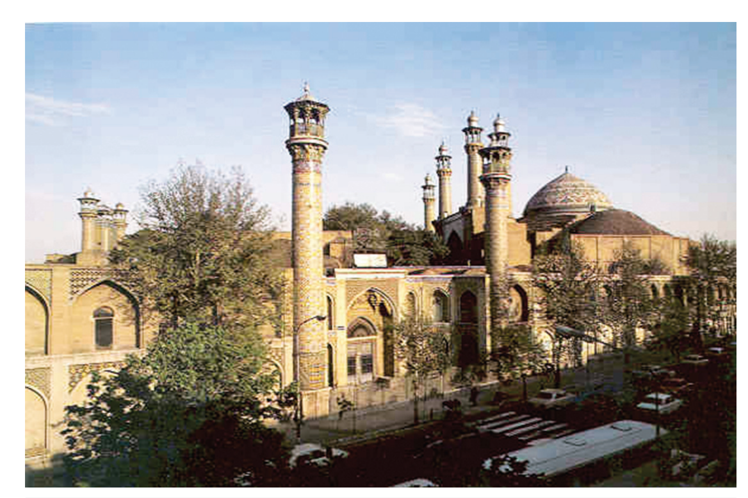


▲ *La mosquée d'Aghâ Bozorg à Kâshân*

une salle située sous la coupole et servant de salle de prière. Le portail de la mosquée comporte un grand arc assez profond entouré de deux minarets, tout comme l'iwan principal de la cour. Le décor de la mosquée, réalisé en céramique, a pour couleur dominante le bleu, mais des couleurs comme le jaune et le vert sont aussi utilisées.

Epoque qâdjâre

Cette période marque un certain déclin de l'architecture iranienne et les mosquées construites à cette époque perdent en finesse et en beauté. Aucune mosquée comparable à celles de l'époque safavide ne se distingue alors. Les mosquées les plus connues de cette période sont la mosquée de Sepahsâlar à Téhéran, la mosquée de Nasir ol-Molk à Shirâz, et la mosquée d'Aghâ Bozorg à Kâshân. ■



▲ *La mosquée de Sepahsâlar à Téhéran*

1. A la différence de la brique, le *khesht* est fait à partir de terre séchée au soleil, tandis que la brique est cuite au four (en persan: *koureh).*

Sources:
- Akbari, Ali, *Ta'amoli bar me'mâri-e masâdjed-e moâser-e Irân* (Réflexion sur la mosquée iranienne contemporaine), Téhéran, 1395 (2016).
- Aminzâdeh, Behnâz, *Me'mâri-e Masâdjed* (L'architecture des mosquées), Téhéran, 4, 9, 1367

L'Iran vu, l'Iran rêvé…

1ère partie

Farida Rahmani

En tant que plasticienne, tout mon travail découle de la notion de la trace et de la mémoire, notion artistique sur laquelle je travaille beaucoup. Ainsi la photographie me permet de garder des traces de vie, de lieux et d'objets afin de saisir et de perpétuer leur mémoire. Mon voyage en Iran a fait partie de cette approche et de son cheminement, sans doute pour y revenir.

◂ *Architecture de terre - Abyaneh*
Photos par Farida Rahmani



▲ *Bas-relief - Perse´polis*



▲ *Porte dans la vieille ville de Chiraz*



Ustentiles en raphia ▶
Chiraz



▲ *Poètes & Fath Ali. Dynastie Qajar - Mise en scène Farida Rahmani -support textile de Iman Fayzabadi - Téhéran.*

▼ *Architecture - Yazd*



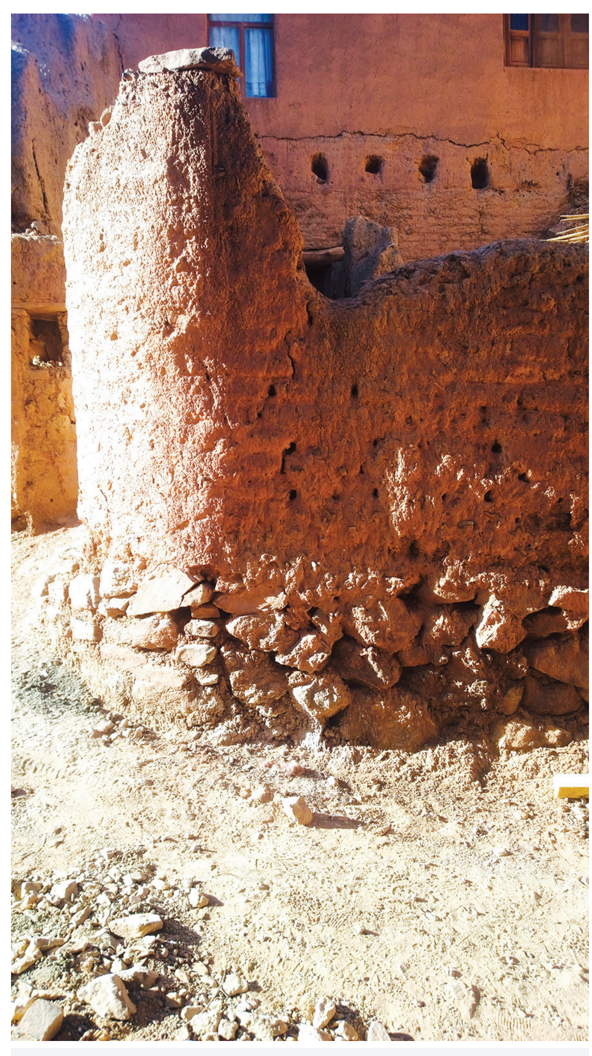


Détail frise colonne - Persépolis ▶

56



◄ *Délice du faloodeh chirazi - Chiraz*



▲ *Architecture de terre - Abyaneh*



◄ *Senteurs & Douceurs d'Iran - Sohan autour de Nasser-al-Din Shah Qajar - Téhéran*

Reza Laal-Riahi (1918-2016): un montagnard au plat pays

Alain Cuzel



▲ *Photo 1: square Sarband de Téhéran en hiver avec à l'avant-plan la statue du montagnard*

Tout randonneur iranien se doit un jour de passer devant la statue du montagnard qui s'élance avec majesté en plein square Sarband au nord de Téhéran. Mais qui sait que son auteur, l'artiste sculpteur et peintre iranien Reza Laal Riahi, vivait en Belgique depuis 1963 ? Il nous a quittés en décembre dernier et pendant plus de 50 ans, cet artiste généreux va produire dans la banlieue de Bruxelles une œuvre colorée où s'entremêlent amoureusement l'Iran et la Belgique. Sa fille, Ariane Laal Riahi, nous parle de lui. Avec tendresse et humour.

LRDT: Bonjour et merci de nous accueillir. Quels souvenirs gardez-vous en premier de votre père qui vient de nous quitter?

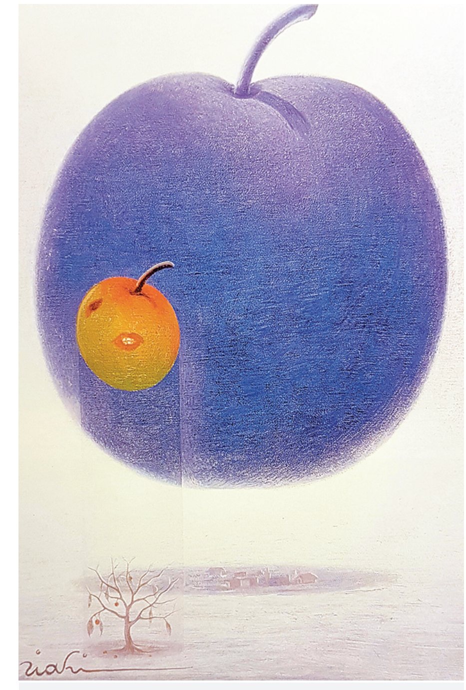
AC: Bonjour. C'est moi qui vous remercie. Il était sensible à l'intérêt que ses compatriotes iraniens pouvaient lui porter. En 2004, à l'occasion de sa dernière grande exposition à Bruxelles, il avait été touché par la présence de M. Ali Ahani, ambassadeur d'Iran alors en poste. J'ai d'abord le souvenir d'un homme tendre, je dirais un papa plus qu'un père, mais aussi un homme humble, un artiste un peu solitaire. Très tôt, petite fille, j'ai senti cela en lui, ce qui nous a rapprochés et tenus complices tout le long de sa vie. Cela vient du fait je pense qu'il avait dû s'expatrier d'abord seul. Ce n'est que bien plus tard qu'une partie de sa famille a rejoint l'Europe en Allemagne. Mais c'était aussi un homme heureux dans la vie. Il s'est marié en Belgique et a eu trois enfants. Ensuite, j'ai le souvenir de beaucoup de couleurs, celles de la palette de ses tableaux.

LRDT: Je comprends. Son ami peintre Daniel

Lequime disait en novembre 2011 dans une interview au journal *Le soir*, le grand quotidien de la capitale belge, «*qu'il arrivait à exprimer la tristesse tout en conservant les couleurs*». Mais dites-nous, il a passé la première moitié de sa vie en Iran. Que vous en disait-il?

AC: Il est né, a grandi et a étudié à Mashad au Khorâssân. Il était fier d'appartenir à cette région du nord-est, au bord des plaines d'Asie centrale et de l'Hindu Kuch. Il aimait plaisanter affectueusement à propos de ses ancêtres supposés turkmènes, afghans, mongols ou macédoniens qui sait (rires)[1]. Il me racontait de merveilleuses histoires et il m'a appris plusieurs comptines de son enfance jusqu'à ce qu'une Iranienne vivant à Bruxelles me dise qu'elles étaient en dari (persan parlé du Khorâssân et d'Afghanistan). Il parlait de lui comme d'un enfant joyeux et facétieux avec ses camarades et ses professeurs. L'époque était trouble et compliquée, exacerbée par la rivalité anglo-russe qui déchirait le pays, et la vie difficile, plus encore pour un jeune homme sans situation et sans fortune.

Très tôt, dès l'école primaire, ses dons de dessinateur vont être reconnus. Il va persévérer comme artiste et en 1941, il rejoint l'armée iranienne pour y faire carrière jusqu'au grade de colonel. Il était apprécié pour ses portraits que de nombreux supérieurs ne manquaient pas de lui demander. Ce travail de commande a été essentiel car il lui a permis



▲ *Pomme bleue et rouge, 1984*



▲ *Kosovo, 1999*

d'améliorer sans cesse sa technique. Il s'est toujours félicité de cette période de sa vie. A l'occasion, il sculptait aussi. La statue du square Sarband était une commande en 1959 de Moussâ Mahâm, maire de Téhéran, inaugurée en 1962[2]. Le colonel Hossein-Ali Bayât, président de la fédération d'alpinisme, proposera comme modèle le sergent Amir Shâh Ghadami, déjà célèbre à l'époque[3].

> Très tôt, dès l'école primaire, ses dons de dessinateur vont être reconnus. Il va persévérer comme artiste et en 1941, il rejoint l'armée iranienne pour y faire carrière jusqu'au grade de colonel. Il était apprécié pour ses portraits que de nombreux supérieurs ne manquaient pas de lui demander. Ce travail de commande a été essentiel car il lui a permis d'améliorer sans cesse sa technique.

LRTD: Mais dites-nous pourquoi est-il arrivé en Belgique, et pourquoi y est-il resté? On m'a parlé de l'amour d'une jeune femme, votre mère flamande d'origine?

AC: C'est exact. La rencontre avec ma mère a été un coup du destin. Il prétendait avoir fait son portrait ressemblant trait pour trait avant même de l'avoir rencontrée, comme une vision. Je crois volontiers que c'était vrai. Elle était polyglotte et s'est mise aisément au farsi. Elle l'a soutenu dans sa carrière ainsi que sa famille, à une époque où les mariages mixtes n'étaient pas si courants. En 1947, pour devenir officier supérieur, il a rejoint l'Ecole Royale Militaire en Belgique. Il y avait une tradition qui liait les deux pays depuis le début du siècle. On l'a oublié mais on ne compte plus les fonctionnaires ou ingénieurs belges qui ont participé en Perse d'alors à la



▲ *Promoteur immobilier, 1989*

modernisation des douanes, de la poste, du chemin de fer. La venue de mon père s'inscrivait dans l'histoire de cette collaboration. Et cela va être pour lui un choc, la révélation de la peinture et des arts graphiques en Belgique, un pays où tout un chacun peint ou dessine. Un peu comme en Iran où chacun déclame de la poésie. Après son instruction militaire, il va donc tout naturellement suivre les cours de l'Académie Royale des Beaux-Arts à Bruxelles.

LRDT: C'est intéressant. Plus directement, en quoi la Belgique a pu influencer votre père artiste?

AC: On parle ici de l'immédiat après-guerre et mieux encore des arts graphiques en Belgique, à cette époque en plein bouillonnement. Pensez à l'éclosion de la bande dessinée qu'on appellera vite «9ème art»[4]. Il était attiré par les symbolistes, mais bien plus encore par les surréalistes en plein triomphe alors. L'effervescence générale au même moment était telle qu'une certaine remise en question par de jeunes artistes est apparue avec un mouvement comme COBRA[5]. Ce mouvement, longtemps actif et populaire en Belgique, va irriguer la peinture, la sculpture mais également la littérature, la musique et le cinéma. Mon père tenait la maîtrise technique comme la clé de toute activité picturale, un peintre devant travailler comme un pianiste fait ses gammes, pour permettre aux émotions d'émerger sans entraves. Il va trouver en Belgique des maîtres d'exception.

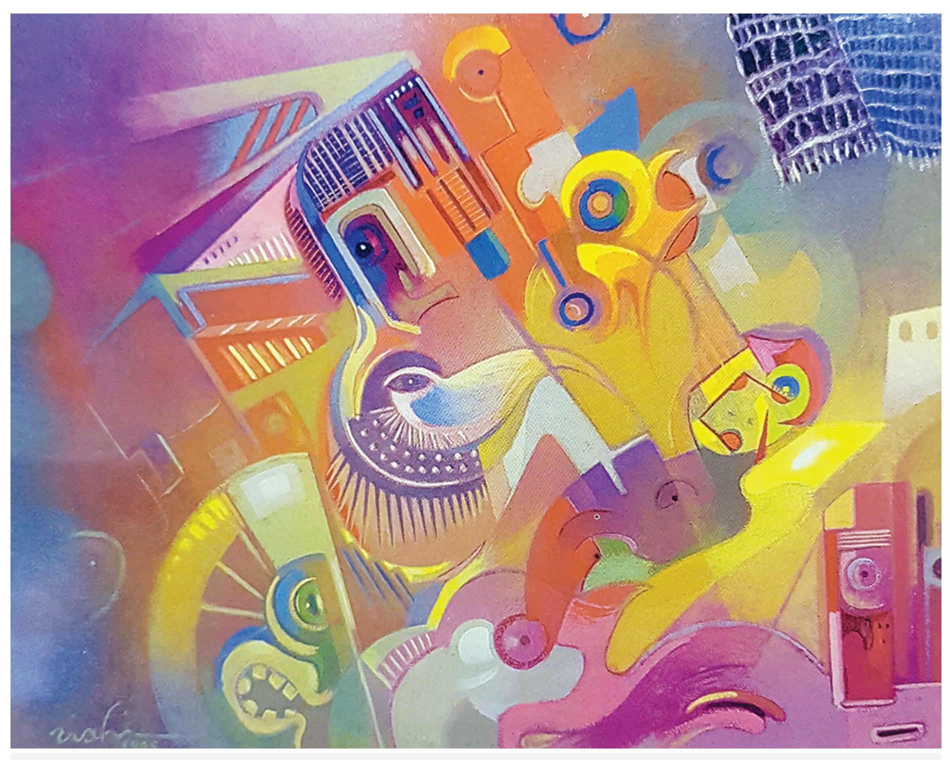
LRDT: Vous devinez ma question suivante. En quoi l'Iran est présent dans l'œuvre de votre père, datée pour l'essentiel après son installation en Belgique?

AC: Je dirais que l'Iran est partout dans son œuvre, par ses thèmes et ses motifs d'abord. Régulièrement, mon père rentrait en Iran se ressourcer et il lisait la



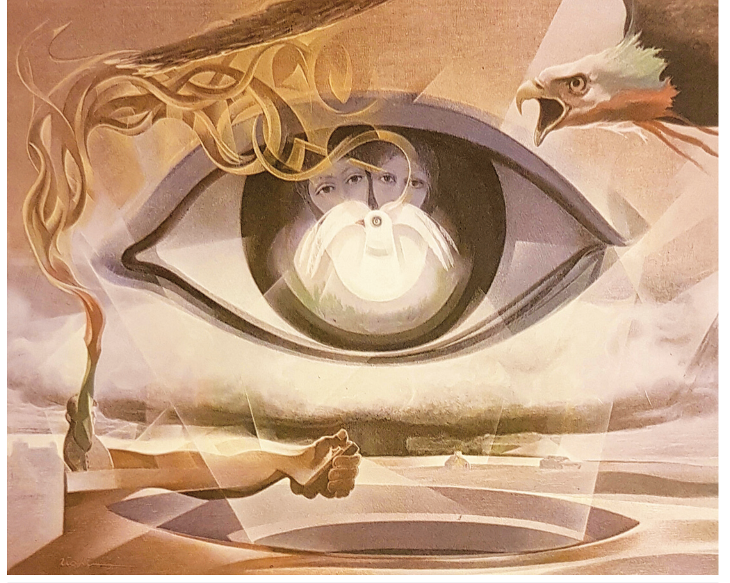
▲ *Naufrage, 1989*

En 1947, pour devenir officier supérieur, il a rejoint l'Ecole Royale Militaire en Belgique. Il y avait une tradition qui liait les deux pays depuis le début du siècle. On l'a oublié mais on ne compte plus les fonctionnaires ou ingénieurs belges qui ont participé en Perse d'alors à la modernisation des douanes, de la poste, du chemin de fer. La venue de mon père s'inscrivait dans l'histoire de cette collaboration.



▲ *Village iranien, 1997*

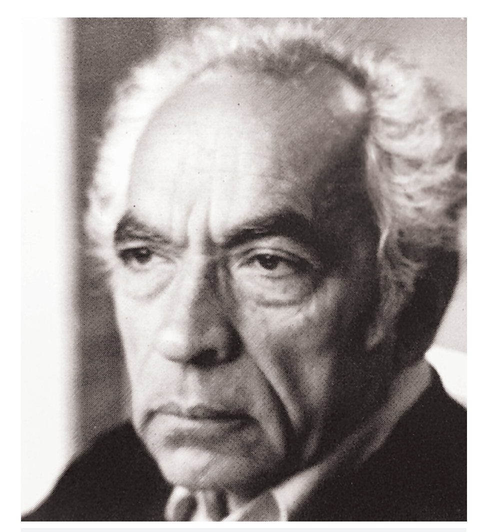
poésie de son pays. Petite fille, j'ai le souvenir de petits livres en farsi qui traînaient sur la table du salon. C'étaient des recueils de poésies illustrés par de merveilleux dessins colorés. C'étaient des livres populaires. Il y avait aussi dans la bibliothèque des livres bien plus grands et plus luxueux. Ceux-là, je n'avais le droit ni de les toucher ni de les lire, sauf en cachette bien sûr! Certains d'entre eux étaient traduits par bonheur en français. Je pouvais lire «Le cantique des oiseaux» par Attar ou encore «Le jardin des roses» par Saadi. On y voyait toujours des oiseaux, des couples amoureux, des jardins. Regardez maintenant les toiles de mon père. Vous y verrez tout cela. Mais bien plus encore je crois.



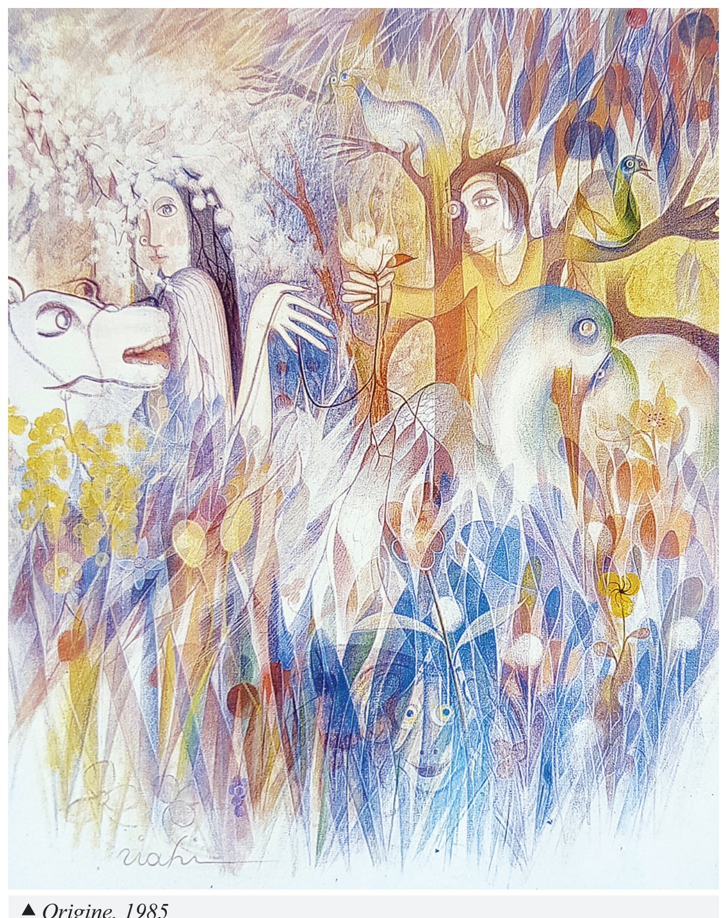
▲ *Pétrole et dollar, 1989*

LRDT: C'est très vrai. Mais vous vouliez ajouter autre chose?

AC: Oui. Ensuite, après ses premières années belges, il est rentré en Iran au milieu des années 50 pour enseigner les beaux-arts à Téhéran. Comme enseignant, il devait maîtriser tous les styles picturaux, du naïf à l'abstraction



▲ *Reza Laal Riahi, peintre et sculpteur*



▲ *Origine, 1985*

géométrique, du cubisme à l'hyperréalisme. C'est pourquoi vous trouverez dans son œuvre tous ces styles, même si le surréalisme domine[6]. Peindre était aussi pour lui un plaisir à partager, pas seulement avec ses étudiants. Ses amis peintres bruxellois ont pu bénéficier longtemps de ses conseils.

LRDT: Merci de nous avoir permis de mieux connaitre votre père, l'homme et l'artiste. Il aura en définitive survolé le XXème siècle entre l'Iran et la Belgique. C'était passionnant. ■

1. Le Khorâssân, Parthie à l'époque, verra en -330 le conquérant macédonien, Alexandre «le grand» ou Eskandar en Iran, déferler avec ses troupes dans la région avant d'épouser en -327 la princesse Roxane de Bactriane à la beauté légendaire. La tradition voulait aussi qu'en cette occasion, de nombreux autres mariages soient célébrés.
2. La municipalité de Téhéran versera la somme importante pour l'époque de 10 000 dollars ce qui en tenant compte de l'inflation correspondrait à plus de 80 000 dollars en 2017.
3. Amir Shâh Ghadami (1930-2012) recevra du président Kennedy au nom du Congrès américain la «Soldier Medal» pour acte de bravoure. Il mena l'expédition d'alpinistes qui sauva les deux survivants du crash d'un avion américain dans les monts iraniens durant le terrible hiver 1962.
4. Dès 1949, mais l'expression sera immortalisée en 1964 dans le titre d'une rubrique humoristique du journal *Spirou* tenue pendant 3 ans par Morris, créateur de la bande dessinée Lucky Luke, et Pierre Vankeer, directeur des chemins de fer, collectionneur et critique amateur.
5. COBRA, fondé en 1948 en réaction aussi contre l'hégémonie de Paris, est un mouvement expressionniste venu du surréalisme dont le nom correspond à l'acronyme COpenhague, BRuxelles, **A**msterdam, nom des villes de résidence de ses principaux membres fondateurs. Un musée lui est dédié depuis 1995 à Amstelveen, au sud d'Amsterdam aux Pays-Bas.
6. Les œuvres de Reza Laal Riahi ont été rassemblées en 2001 en Iran dans un livre intitulé *The painting collection of Reza Laal Riahi* (ISBN 964-360-795-X) grâce à l'intervention de Daryush Laal Riahi, Bahram Afrâvi, Forouzan Kheiri et Agheel Aberoomand. Qu'ils en soient remerciés.

CY TWOMBLY

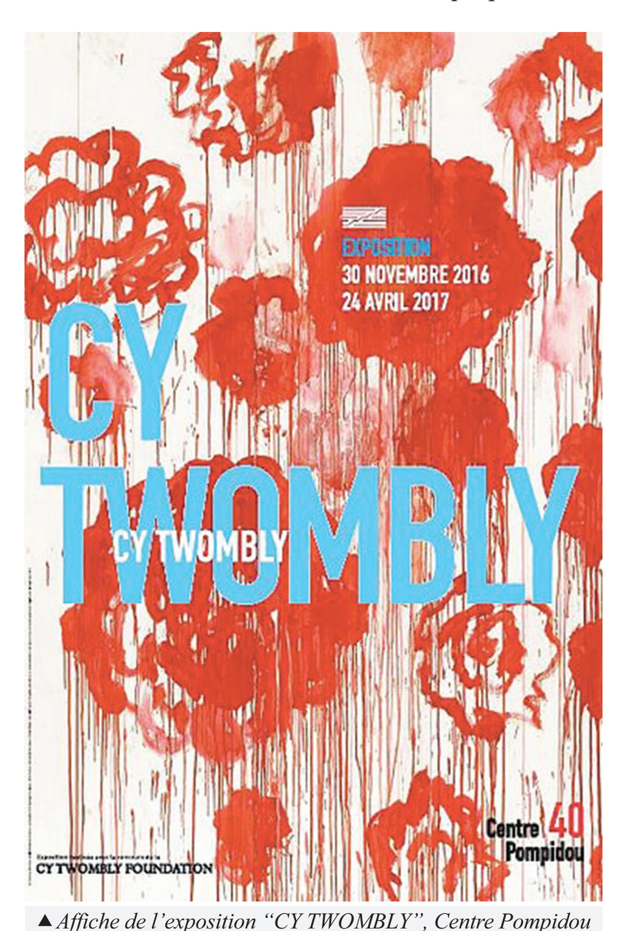
Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris.

30 novembre 2016 - 24 avril 2017.

Le doute et la rature comme réussite

Jean-Pierre Brigaudiot

Twombly est l'un de ces artistes relativement peu connus du grand public, un très bon artiste cependant, ayant entamé une carrière à un moment, non point où tout aurait été dit, mais où la peinture, dans le monde de l'art dont elle est l'épicentre, a fait sa révolution, s'est affranchie de ce qui pouvait la contraindre à s'effacer en tant que telle, au profit, par exemple, du sujet et d'un savoir-faire exsangue. Et en peinture, comme pour les autres arts, tout n'est jamais dit, car il y a toujours à dire ou à redire les choses autrement: la façon de représenter les choses, celle de représenter le monde et de dire le monde, la façon de faire un monde à partir de si peu, quelques pigments, une craie de couleur, un glacis, une tache.



▲ *Affiche de l'exposition "CY TWOMBLY", Centre Pompidou*

1928-2011, né en Virginie, USA, Cy Twombly étudie l'art à Boston puis à l'Art Students League à New-York avant de passer à Black Mountain College, en 1951, l'un des foyers des plus actifs de l'art contemporain du milieu du vingtième siècle. Dès lors sa carrière artistique prend son essor. Il vivra essentiellement à Rome et aux Etats Unis et va croiser, côtoyer et fréquenter, parmi d'autres, les grands noms du Pop'art et du Minimal art; cependant son œuvre est marquée du sceau de l'indépendance à l'égard des mouvements dominant son époque.

Un art du repentir

Parcourir les salles consacrées à cette exposition somme toute assez exhaustive de l'œuvre de Twombly, c'est accompagner une démarche où le repentir se fait peu ou prou sujet, art du doute et de l'hésitation, de la tache et de la rature, un art de l'incertitude. Incertitude et *je ne sais pas* étant affirmés comme *étant là*, sans alternative qu'eux-mêmes. En peinture, le mot repentir fait partie du vocabulaire spécifique et va de pair avec la faute, comme il en est dans la chrétienté. S'il y a repentir c'est qu'il y a eu préalablement faute, erreur, errements. Ainsi, l'œuvre



▲ *Photos: exposition "CY TWOMBLY"*

de Twombly, tout entière, repose sur l'effacement, la coulure, le recouvrement, le tâtonnement, l'hésitation. *Je ne sais pas, je vais à tâtons en la pénombre*, c'est cela que dit Twombly avec une œuvre finalement très homogène, installée très tôt en ces formes hésitantes, quelle que soit la période ou la série prise en considération.

Une place au cœur du monde de l'art

L'œuvre picturale de Twombly se déploie sur environ six décennies dont les mouvements et tendances les plus marquants sont l'Expressionnisme Abstrait, le Pop'art et le Minimal Art, tous trois essentiellement américains; le premier étant, pour dire les choses simplement, une forme d'art du ressenti du monde, de l'artiste face au monde, aux prises avec le monde, le second étant un art figuratif prenant volontiers appui sur l'iconographie ou même l'objet du quotidien du consommateur, et enfin le Minimal Art étant une forme d'art concret en même temps qu'abstrait. Pour exemple d'une forme d'art concret se donnant comme tel, on évoquera l'Art Concret suisse. Twombly accomplit une œuvre singulière par rapport à ces tendances majeures de l'art américain, même si celle-ci se situe clairement du côté de l'expressionnisme, d'un expressionnisme non point abstrait, comme chez Pollock ou Rothko, mais figuratif, ou presque.

L'œuvre de Twombly, tout entière, repose sur l'effacement, la coulure, le recouvrement, le tâtonnement, l'hésitation. *Je ne sais pas, je vais à tâtons en la pénombre*, c'est cela que dit Twombly avec une œuvre finalement très homogène, installée très tôt en ces formes hésitantes, quelle que soit la période ou la série prise en considération.

Presque, en ce sens que chez Twombly ce qui fait figure, la lettre et le mot, par exemple, qui parsèment beaucoup de ses tableaux, sont à la fois signes plastiques donnés à voir en tant que tels et objets sémantiques: double lecture offerte au regard et à l'entendement du spectateur.



Cependant, pour situer l'œuvre de Twombly dans un contexte plus large que celui de l'art américain de son époque, il faut aussi prendre en compte l'art européen avec notamment les abstractions appelées tantôt informelles, tantôt lyriques, tantôt gestuelles, tantôt encore matiéristes, abstractions en opposition comme en réaction aux abstractions géométriques principalement issues du Bauhaus.

Twombly accomplit une œuvre singulière par rapport à ces tendances majeures de l'art américain, même si celle-ci se situe clairement du côté de l'expressionnisme, d'un expressionnisme non point abstrait, comme chez Pollock ou Rothko, mais figuratif, ou presque.

Indéniablement donc, il faut dire que Twombly est un peintre expressionniste, un peintre du ressenti et de l'effusion qui place son *moi-je* comme préalable à l'accès à son œuvre. Incontournable *moi-je*, clé de l'œuvre.

Cependant, il y a aussi l'Art Brut, celui dont Dubuffet s'est fait l'inventeur et le chantre. Il s'agit d'un art anti intellectuel, voire irrationnel et spontané qui s'oppose aux arts savants et réfléchis, fondés sur les mathématiques ou le nombre d'or, sur la règle et la mesure, sur de savants effets et sur de longs apprentissages. Et si Twombly est d'une certaine manière un peintre de la mouvance expressionniste, il ne se laisse pas enfermer par celle-ci. Comme Dubuffet, il pratique un art spontané où le beau savoir-faire, le bien fait et les arrangements savants cèdent le pas à une écriture hâtive, à un dessin des choses peu sophistiqué, voire délibérément maladroit. Car l'artiste dont il est ici question ne saurait entrer dans la définition de l'artiste de l'Art Brut, en tout cas au premier degré; en témoignent ses études artistiques à Boston, New-York et Black Mountain Collège. Ainsi le vocabulaire plastique cher à Twombly relève d'un parti pris, d'une posture et d'un choix: les perspectives des volumes sont délibérément «maladroites», les ratures et les coulures, les taches sont là comme autant de signes choisis en tant qu'objets esthétiques chargés de faire sens.

Le geste

Chez Twombly, le geste – ou la gestualité- compte pour beaucoup: vitesse



scripturale, urgence du tracé, au détriment du *bien fait* propre aux abstractions géométriques où la règle et le tire-ligne éliminent la trace du faire, où l'homme de chair et de sentiments s'efface au profit de la prééminence de sa pensée logique. Avec Twombly, le geste actif et réactif prime et inscrit le faire pictural dans une forte dimension expressive, dans une indéniable immédiateté et spontanéité: vitesse scripturale, rature, effacement s'exposant en tant que mémoire d'un faire sans retour ni reprise bien que pouvant être appelé repentir.

L'inachevé

Cette exposition et l'omniprésence du geste contribuent au développement de cette impression d'inachevé dans l'œuvre de Twombly, un inachevé en tant que parti pris. Et cet inachevé peut se lire comme une volonté de ne point conclure, de ne point refermer ce que le peintre tente de dire et décrire. L'inachevé de Twombly le place du côté de ceux qui sans cesse expérimentent, tâtonnent, davantage qu'ils ne proposent un aboutissement. La présence récurrente des références littéraires, celles à la Grèce et à la Rome antiques et à leur littérature héroïque se fait comme dans un doute permanent, une hésitation, une incertitude générées par cette écriture sommaire et volontairement maladroite des noms des héros de l'Iliade, de la guerre de Troie ou de ceux des étoiles et galaxies. Comme si, pourrait-on dire, Twombly opposait l'un et l'autre, le texte dont il est question et une transposition de celui-ci dans le champ de la plasticité





où il est comme arraché à son contexte légendaire.

Cette exposition et l'omniprésence du geste contribuent au développement de cette impression d'inachevé dans l'œuvre de Twombly, un inachevé en tant que parti pris. Et cet inachevé peut se lire comme une volonté de ne point conclure, de ne point refermer ce que le peintre tente de dire et décrire. L'inachevé de Twombly le place du côté de ceux qui sans cesse expérimentent, tâtonnent, davantage qu'ils ne proposent un aboutissement.

L'espace pictural

Globalement, de cet espace pictural on retient ce blanc du fond de toile ou de papier, blanc si omniprésent avec ces très grandes œuvres qui jalonnent le parcours de l'artiste, un blanc sale, maculé de multiples taches, traces exhibées de la simple vie quotidienne, ou de celle du tableau durant son parcours de réalisation. Ce blanc laissé comme tel qu'il était avant que l'artiste n'œuvre est aussi l'espace de la peinture, l'espace où la multiplicité des signes linguistiques et non linguistiques flotte, surgit, s'estompe, disparaît. Cet espace n'est point vacance, absence, au contraire, il est ce qui lie et relie les choses écrites, inscrites en la surface et en la chair picturale, sans nul doute un peu comme il en va de l'espace de la peinture traditionnelle extrême-orientale, espace constructeur, générateur d'un modus vivendi, d'une harmonie entre l'homme et l'univers, ou simplement entre l'homme la nature. Espace muet, déjà-là, à proprement parler indescriptible et indicible comme le sont tant de choses du monde.

La couleur

Le blanc règne mais point sans partage, il n'étouffe pas les couleurs mais leur est tremplin, il se fait condition de leur apparition et apothéose. Même si l'œuvre de Twombly n'est pas chatoyante et colorée comme peut l'être celle de Robert Delaunay ou celle d'un expressionniste abstrait tel Rothko, elle est plutôt charnelle

en ce qu'elle évoque, pas tellement éloignée de celle du peintre américain de Kooning, un expressionniste d'ailleurs relativement peu abstrait, ou bien encore de celle de Joan Mitchell, cette américaine paysagiste et expressionniste abstraite qui vécut essentiellement sur les terres des alentours de Giverny, là où vécut antérieurement Claude Monet. Blanc sale du linge usagé, maculé comme un suaire christique, blanc d'un vécu quotidien, d'une histoire humaine telle que Twombly sait la conter. Chez Twombly la couleur, d'une certaine manière et généralement, semble s'extraire du blanc, blanc du fond, du papier ou de la toile, ou encore blanc apposé, rapporté, ajouté sur le support. Certaines séries font exception au blanc, comme celles intitulées Problem I, II et II, de 1966, où une géométrie libre mais clairement affirmée en tant que telle est inscrite sur un fond presque noir, celui du tableau d'école. Pour autant ces figures géométriques restent empreintes d'une maladresse d'exécution affectée, maladresse qui contribue à maintenir l'œuvre dans le champ de l'expressionnisme. Et ces pièces géométriques sur fond noir renvoient irrésistiblement au travail de Josef Beuys, un artiste allemand contemporain de Twombly, et plus précisément au dessin de Beuys que ce dernier a choisi de situer en une aire de totale liberté d'expression par rapport au référent visuel. Mais le rapprochement de l'un et l'autre, Beuys et Twombly, tourne court car pour le premier, la peinture, le dessin, si libres et indépendants soient-ils de toute obligation documentaire ou académique, sont bien peu au regard du sens global de la démarche. Beuys, qui fut l'un des acteurs essentiel de la mouvance Fluxus, agit bien au-delà de l'espace scénique du tableau pour opérer dans l'espace de la vraie vie et faire en sorte que l'art et la vie se confondent, pour que l'art soit la vie et pas seulement un objet momifié appartenant à une collection muséale et enfin pour que la vie de l'artiste soit art.

> De la visite de l'exposition subsiste peut-être avant tout ce sentiment d'opposition en même temps que dialogue entre culture, savoir, connaissance et d'autre part, doute quant à pouvoir dire, ou parti pris adopté par l'artiste d'une permanente hésitation à dire, figurer, représenter.

Une œuvre où se conjuguent savoirs et doutes

Twombly a installé le doute au cœur de son œuvre, doute qui se manifeste sous la forme du repentir, de la tache et de la rature, doute également qui émane de la sculpture et de la photographie présentes en cette exposition. L'une et l'autre peuvent s'appréhender comme une sortie du territoire pictural pour, d'une certaine manière, le mieux comprendre. Sculpture et photo témoignent également de cette incertitude si présente dans la peinture, photos perceptibles comme à la fois timides et très picturales, sculptures d'assemblage peintes en blanc, donc entretenant d'indéniables liens avec l'œuvre peinte. Il parait évident que la photo et la sculpture de Twombly le renseignent et lui enseignent par cet autre regard qu'elles lui offrent.

De la visite de l'exposition subsiste peut-être avant tout ce sentiment d'opposition en même temps que dialogue entre culture, savoir, connaissance et d'autre part, doute quant à pouvoir dire, ou parti pris adopté par l'artiste d'une permanente hésitation à dire, figurer, représenter. ■

magique incrustée en or sous la forme d'un petit carré divisé en quatre compartiments. Chaque compartiment comporte l'un des chiffres arabes 2, 4. 6 et 8. Chaque chiffre représente l'ordre des lettres de l'alphabet arabe. Le chiffre 2 signifie la lettre "ba'"; le chiffre 4 représente la lettre "dal"; le chiffre 6 la lettre "ha"; enfin, le chiffre 8 désigne la lettre "waw". Ensemble, ils forment le mot *badouh* qui est un mot talismanique destiné à donner force et courage et à protéger de la douleur physique.

Cartouche du milieu: Le cartouche, incrusté d'or, indique *bandeh-ye shâh-e velâyat Abbâs* بنده شاه ولایت عباس (le serviteur du Roi de droit divin, Abbâs). La phrase "*bandeh-ye Shâh-e velâyat* " (le serviteur du Roi de droit divin), combinée avec le nom du roi safavide régnant à cette époque apparaît sur de nombreuses lames de la période safavide. La phrase *Amal-e Assadollâh Isfahâni* عمل اسداللّه اصفهانی (œuvre d'Assadollâh Isfahâni) apparaît souvent avec la phrase *bandeh-ye Shâh -e velâyat Abbâs* بنده شاه ولایت عباس. Selon le *Digital Lexicon of Dehkhoda*, *bandeh* بنده signifie "sujet" ou "esclave", et ce terme désigne les gens qui servaient ou habitaient au royaume gouverné par un roi. Le mot *velâyat* ولایت signifie "royaume" ou "terre gouvernée"; donc, un roi gouverne un *velâyat* ولایت. La personne qui représente le *velâyat-e Ali* ولایت علی se considère comme le représentant de l'Imâm Ali امام علی. Il est clair que c'est une phrase chiite car les chiites considèrent Ali علی comme étant le véritable héritier du prophète Mohammad. Il existe différents titres / noms pour faire allusion à Ali, comme par exemple *Amir al-momenin* امیرالمؤمنین, Assadollâh اسداللّه, Heidar حیدر, *Molâ-ye motagiyân* مولای متقیان, *Shâh-e mardân* شاه مردان, et *Shâh*-e *velâyat* شاه ولایت. La phrase *Shâh-e velâyat* شاه ولایت (le roi du pays) fait donc référence à Ali comme on peut le voir dans de vieux manuscrits tel que *Futuvvat nâmeh-ye Soltâni* (voir Kâshefi Sabzevâri, 1971, pp. 6, 10).

> En temps de paix, le Shâh passait quotidiennement en revue lui-même les fabriques d'armes. La réputation des lames des sabres persans était grande, et ils faisaient partie des armes les plus efficaces de l'époque. La chronique historique *Târikh-e Abbâsi* décrit une procédure où l'on effectue une coupe avec un *shamshir* pendant le règne de Shâh Abbâs.

Cartouche inférieur: Sur le cartouche inférieur, on peut lire *Amal-e Assadollâh Isfahâni* عمل اسداللّه اصفهانی (œuvre d'Assadollâh Isfahâni). D'autres variantes de cette signature existent telle que "*amal-e Assadollâh* عمل اسداللّه (œuvre d'Assadollâh)", *Amal-e Assad Isfahâni* عمل اسد اصفهانی (œuvre d'Assad Isfahâni), et *Assadollâh Isfahâni* اسداللّه اصفهانی (Assadollâh Isfahâni).[3] Les lames datées ne permettent pas de résoudre le mystère derrière le nom et la vie du forgeron Assadollâh souvent cité. Bien au contraire, certaines de ces lames compliquent le problème encore plus. L'existence de sept lames datées renforce la complexité de ce mystère. En effet, la période à laquelle ces épées ont été fabriquées est trop longue pour une vie humaine normale, sans parler de la vie active d'un forgeron. Parmi les *shamshirs* étudiés dans le livre *Arms and Armor from Iran: The Bronze Age to the End of the Qajar Period,* le plus ancien date de l'an 992 de l'Hégire (1583), et le plus récent de l'an 1135 de l'Hégire (1722), ce qui représente une période de 139 ans.[4] De même, le positionnement de chaque mot dans cette phrase varie d'un sabre à

Les Shamshirs de Shâh Abbâs Safavide

Dr. Manouchehr Moshtagh Khorasani

1) Introduction

Shâh Abbâs Ier (1587-1629) supervisa lui-même de près les affaires militaires du gouvernement safavide tout au long de son règne. Shâh Abbâs Ier était d'avis que le roi devait vivre comme un soldat et toujours marcher aux côtés de ses troupes pour surmonter toutes difficultés et réussir toutes tâches. Il se joignait à ses troupes dans la bataille et prêtait une attention particulière à leur moral et leur bien-être. En temps de paix, le Shâh passait quotidiennement en revue lui-même les fabriques d'armes. La réputation des lames des sabres persans était grande, et ils faisaient partie des armes les plus efficaces de l'époque. La chronique historique *Târikh-e Abbâsi* décrit une procédure où l'on effectue une coupe avec un *shamshir* pendant le règne de Shâh Abbâs.[1] L'auteur affirme que le coup de sabre de Shâh Abbâs était si puissant qu'il pouvait trancher deux chèvres placées l'une sur l'autre en quatre parties. Mollâ Jalâl, l'historien de Shâh Abbâs, rapporte que dans le caravansérail de Shâh Abbâs au pied de la montagne Siâhkuh (Shâhrud) en 1011 de l'Hégire (1602), un représentant du Pape loua grandement l'efficacité des lames européennes en présence de Shâh Abbâs. Shâh Abbâs ordonna à ses hommes d'apporter deux chèvres. Le représentant du pape, très content, se leva et frappa la chèvre de deux coups de son épée européenne. Le premier coupa le poil de la chèvre rendant la peau blanche visible. Le coup suivant entailla le poil et la peau, et la chèvre commença à saigner. Mais aucune de ces coupes ne fut capable de couper la chair et l'os. Shâh Abbâs ordonna à ses hommes de mettre deux chèvres l'une sur l'autre et frappa avec son *shamshir* sur le dos de la première et coupa les deux en quatre morceaux en laissant une marque sur le sol avec la pointe de son *shamshir*.



▲ *Photo 1*

Suivent quatre *shamshirs* attribués à Shâh Abbâs et conservés au Musée Militaire de Téhéran. Le Musée Militaire de Téhéran, situé dans le Palais Saadâbâd, rassemble l'une des plus importantes collections d'armes et d'armures persanes. La collection de ce musée comprend notamment une partie de la collection royale de Nâssereddin Shâh Qâdjâr, rassemblée petit à petit par celui-ci depuis la période safavide, suite aux héritages de ses ancêtres.

2. Premier *shamshir* attribué à Shâh Abbâs

Ci-dessous figure le premier *shamshir* attribué à Shâh Abbâs exposé au Musée Militaire de Téhéran. Ce shamshir a déjà été présenté dans le livre *Arms and Armor from Iran: The Bronze Age to the End of the Qajar Period* en 2006 (Moshtagh Khorasani, 2006, p. 435, cat 75).

Provenance: Musée Militaire de Téhéran
Numéro d'inventaire du musée: 438
Photo 1: Premier *shamshir* attribué à Shâh Abbâs

Plaquettes de poignée: Ivoire de morse
Motif d'acier damas: Le motif d'acier damas est en "grain de bois" ou *pulâd-e jowhardâr-e moshabak* پولاد جوهردار مشبک (acier damas à motif de toile ou acier damas de grain de bois).[2]
Cartouche supérieur: La lame comporte trois cartouches. Le cartouche supérieur est une formule

l'autre. En prenant tous ces facteurs en considération, il semble peu probable et même fondamentalement invraisemblable qu'un seul forgeron nommé Assadollâh ait pu fabriquer toutes ces lames. Il semble possible et plus probable que "Assadollâh" اسدالله était un titre d'honneur désignant le plus haut niveau de maîtrise dans la fabrication des lames. La théorie selon laquelle certaines de ces inscriptions auraient été contrefaites pour accroître la valeur d'une épée peut être vraie concernant les lames fabriquées plus tard. Ces lames portent un cartouche avec une incrustation d'or de mauvaise qualité.

Les travailleurs de l'acier safavides, spécialisés dans la fabrication d'armes et d'armures, coopéraient avec des *zargarân* (orfèvres) pour décorer les lames. La guilde des orfèvres (*naqqâsh-e zargar*) gravait et incrustait des poignées d'ivoire et d'ivoire de morse pour les poignards et les *khanjars*, ainsi que des pièces d'échecs. De toute évidence, les calligraphes et les orfèvres étaient impliqués dans la décoration des lames. On pourrait en déduire que l'une des raisons derrière l'existence de diverses écritures sur les cartouches des lames était due à ce partage du travail entre les différents artisans.

Cependant, toutes les lames présentées dans le livre *Arms and Armor from Iran: The Bronze Age to the End of the Qajar Period* portent des inscriptions avec une calligraphie et une incrustation d'or finement exécutées. Une personne contrefaisant un cartouche aurait tenté non seulement d'imiter la signature originale parfaitement mais également, s'il n'avait existé qu'un seul forgeron portant le nom d'Assadollâh, de graver une date plausible correspondant exactement à l'époque de Shâh Abbâs Safavide afin de tromper les acheteurs.[5] Or, plusieurs sabres dont l'authenticité est prouvée portent la signature d'Assadollâh mais des dates largement différentes.

Il existe trois sabres datés portant la phrase d'*Amal-e Assdollah Isfahâni* de la même période: *Amal-e Assadollâh Isfahâni 116* (عمل اسدالله اصفهانی ۱۱۶), *Amal-e* Assadollâh *Isfahâni 117* (عمل اسدالله اصفهانی ۱۱۷), *Amal-e Assadollâh Isfahâni* (عمل اسدالله اصفهانی), et *Bandeh-ye Shâh-e velâyat Abbâs saneye 135* (بنده شاه ولایت عباس سنه ۱۳۵).[6] Tous furent forgés durant la période de Shâh Soltan Hossein Safavide, qui régna de 1105 à 1135 de l'Hégire (1694-1722). Cependant, ces trois sabres semblent différents sur différents points, en particulier en ce qui concerne le style d'écriture. Ceci constitue une preuve supplémentaire que, du moins pendant la période du règne de Shâh Soltân Hussein Safavide, divers forgerons signèrent les lames en utilisant la signature *Amal-e Assadollâh Isfahâni* (عمل اسدالله اصفهانی). Cela corrobore la théorie selon laquelle *Assadollâh* اسدالله était en effet un titre honorifique. Un autre facteur est que forger et signer une lame impliquaient des personnes différentes ayant des compétences diverses. L'un de ces métiers s'appelait *fulâdgarân* فولادگران (travailleurs de l'acier). Selon le manuscrit *Joqrâfiyâ-ye Esfahân*, le *fulâdgarân* فولادگران faisait les accessoires des épées et des sabres comme par exemple les chapes, les gardes en croisière, les garnitures de fourreau.[7] Les travailleurs de l'acier safavides, spécialisés dans la fabrication d'armes et d'armures, coopéraient avec des *zargarân* (orfèvres) pour décorer les lames. La guilde des orfèvres (*naqqâsh-e zargar*)

gravait et incrustait des poignées d'ivoire et d'ivoire de morse pour les poignards et les *khanjars*, ainsi que des pièces d'échecs. De toute évidence, les calligraphes et les orfèvres étaient impliqués dans la décoration des lames.[8] On pourrait en déduire que l'une des raisons derrière l'existence de diverses écritures sur les cartouches des lames était due à ce partage du travail entre les différents artisans. Curieusement, les manuscrits persans ne font pas souvent référence au célèbre forgeron Assadollâh. Seulement trois manuscrits parlent de lui: outre le manuscrit *Joqrâfiyâ-ye Esfahân* de la période qâdjâre, deux autres manuscrits persans parlent du forgeron Assadollâh: *Tazakore-ye Nasrâbâdi* et *Ta'id Besârat*, écrits pendant la période safavide. Dans le manuscrit *Tazakore-ye Nasrâbâdi*, Nasrâbâdi Isfahâni (1941, p.9) cite un maître forgeron nommé Ostâd Kalbeali, parlant de son père Assad:

استاد کلبعلی شمشیرگر از والد خود اسد نقل می کرد

Ostâd Kalbeali shamshirgar az vâled khod ostâd Assad naql mikard

Maître Kalbeali, le forgeron, parlait de son père, le maître Assad.

Il faut noter que Mirzâ Mohammad Tâher Nasrâbâdi Isfahâni est né en 1027 de l'Hégire (1619). Il a commencé à écrire le livre *Tazakore-ye Nasrâbâdi* en 1083 de l'Hégire (1672) et a vécu jusqu'à la fin du royaume de Shâh Soleymân Safavide [1052-1077 de l'Hégire / 1666-1694].

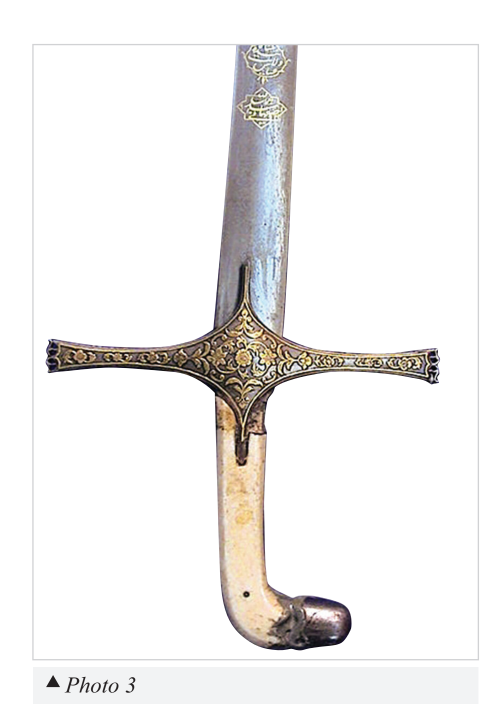
Une autre mention du nom d'Assad اسد comme forgeron se trouve dans le manuscrit *Ta'id Besârat* écrit par Mirzâ Lotfallâh. Le livre daté de 1118 de l'Hégire (1706) *Ta'id Besârat* a été écrit pendant le règne de Shâh Soltân Hossein Safavide (1694-1722). Dans ce manuscrit, Mirzâ Lotfallâh explique que le sabre iranien était appelé *ikeri* ایکری par les Turcs et



▲ *Photo 2*

était fabriqué à Esfahân (Ispahan), en particulier par le forgeron Assad اسد, et son fils Kalbeali کلبعلی. Assad était considéré en Iran comme Sâleh صالح en Inde. Les épées iraniennes [faites par Assad اسد et Kalbeali کلبعلی pouvaient couper les armures *joshan* جوشن, et Mirzâ Lotfallâh explique que s'il devait rapporter toutes les bonnes qualités des épées iraniennes d'après ce qu'il avait vu et entendu, on penserait à une exagération. Cela prouve encore une fois qu'il n'y avait pas seulement un forgeron appelé Assadollâh qui vivait sous le règne de Shâh Abbâs Safavide (1587-1629), mais également un sous le règne de Shâh Soleymân Safavide (1666-1694).[9]

Photo 2: Cartouches du premier *shamshir* attribué à Shâh Abbâs



▲ Photo 3

Boltchâq **(garde en croisière):** La garde en croisière est en acier damas gravé et damasquiné en or dans un dessin floral.

Photo 3: Garde en croisière du premier *shamshir* attribué à Shâh Abbâs



▲ Photo 4



▲ Photo 5

***Kolâhak*:** Le chapeau de pommeau est un remplacement ultérieur.

Varband **(garnitures du fourreau):** Les garnitures du fourreau et la chape sont en acier damas et damasquiné en or dans un dessin floral.

Photo 4: Garnitures du fourreau du premier *shamshir* attribué à Shâh Abbâs

Qalâf **(fourreau):** Le fourreau est fait de deux plaques de bois collées l'une contre l'autre et recouvertes de chagrin de couleur verte. Le chagrin sur ce fourreau est fait en cuir d'onagre présentant des aspérités rondes très régulières sur sa surface. Sous la couverture de cuir, apparaît une formation géométrique faite de brindilles.

Longueur totale: 93 cm

Longueur de la poignée: 12.5 cm

Largeur de la garde en croisière: 17.5 cm

Largeur du fort (Partie la plus épaisse de la lame proche de la garde en croisière): 3 cm

Largeur de la lame au milieu: 2,8 cm

Poids sans fourreau: 770 grammes

Poids avec fourreau: 1060 grammes

3) Deuxième *shamshir* attribué à Shâh Abbâs

Ci-dessous, le deuxième sabre attribué à Shâh Abbâs exposé au Musée Militaire de Téhéran. Ce shamshir a déjà été étudié dans le livre *Arms and Armor from Iran: The Bronze Age to the End of the Qajar Period*"en 2006 (Moshtagh Khorasani, 2006, pp. 432-433, cat 73).

Provenance: Musée Militaire de Téhéran

Numéro d'inventaire du musée: 323

Photo 5: Deuxième sabre attribué à Shâh Abbâs

Plaquettes de poignée: Ivoire de morse

Motif d'acier damas: Le motif d'acier damas est en "grain de bois" ou *pulâd-e jowhardâr-e moshabak* پولاد جوهردار مشبک (acier damas à motif de toile ou acier damas en grain de bois).

Cartouche supérieur: La lame comporte trois cartouches. Le cartouche supérieur est une formule magique incrustée d'or sous la forme de petits carrés à quatre compartiments. Chaque compartiment porte un chiffre arabe 2, 4. 6 et 8.

Cartouche du milieu: cartouche incrusté d'or et portant l'inscription *bandeh-ye shâh-e velâyat Abbâs* ولایت عباس بنده شاه (le serviteur du Roi de droit divin, Abbâs).

Cartouche inférieur: Sur le cartouche inférieur, on peut lire *Amal-e Assadollâh Isfahâni* عمل اسداللّه اصفهانی (œuvre d'Assadollâh Isfahâni).

Photo 6: Cartouches du deuxième sabre attribué à Shâh Abbâs

***Boltchâq* (garde en croisière):** La garde en croisière est en acier damas gravé de l'inscription: *Bismellah al-Rahman al-Rahim* بسم اللّه الرحمن الرحیم (Au nom de Dieu le Clément, le Miséricordieux) d'un côté et du verset coranique *Enna Fatahna Lakka Fathan Mobina* انا فتحنا لک فتحا مبینا (En vérité, nous t'avons accordé une victoire éclatante, Al-Fath, verset 48) de l'autre côté.

Photo 7: Garde en croisière du deuxième sabre attribué à Shâh Abbâs

***Kolâhak*:** Le chapeau de pommeau est gravé dans un motif floral.

***Âhanak*:** La monture latérale de la poignée est en acier damas et damasquiné d'or dans un dessin floral.



▲ Photo 6



▲ Photo 7



▲ Photo 8

***Varband* (garnitures du fourreau):** Les quatre garnitures du fourreau sont en acier damas et gravées des inscriptions de la prière de Nade Ali:

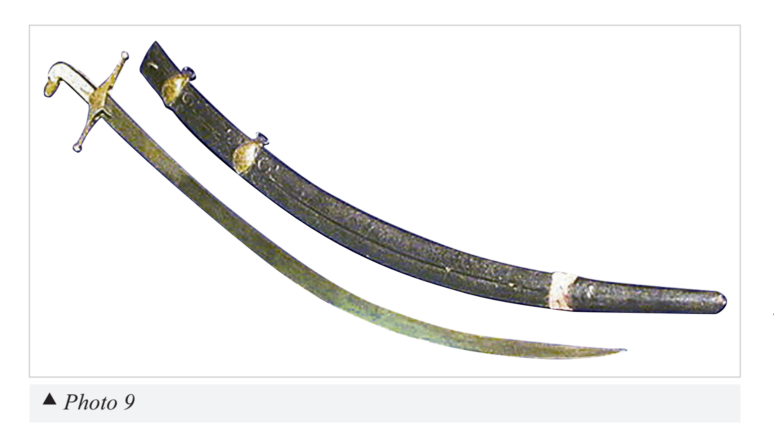
Nadee Aliyan Moth'her Alajâieb (Appelez Ali, le révélateur des miracles)

Tajidho Awnan Laka Fi Alnawâyeb (En lui vous trouverez un réconfort en temps d'épreuves)

Kollu Hamin Wa Ghamin Sayanjali (Tous les soucis et souffrances disparaîtront)

Bewelayatoka Ya Ali Ya Ali Ya Ali (Par votre compagnie, ô Ali, ô Ali, ô Ali)

Photo 8: Les quatre garnitures du fourreau attribuées à Shâh Abbâs



▲ Photo 9

***Qalâf* (fourreau):** Le fourreau est fait de deux plaques de bois collées l'une contre l'autre et recouvertes de chagrin de couleur verte. Le chagrin sur ce fourreau est fait en cuir d'onagre présentant des aspérités rondes très régulières sur sa surface. Sous la couverture en cuir, on distingue une formation géométrique faite de brindilles. La chape est absente.

Longueur totale: 89 cm

Longueur de la poignée: 12.5 cm

Largeur de la garde en croisière: 11,5 cm

Largeur du fort (Partie la plus épaisse de la lame proche de la garde en croisière): 3 cm

Largeur de la lame au milieu: 2,7 cm

Poids sans fourreau: 740 grammes

Poids avec fourreau: 1000 grammes

4) Troisième *shamshir* attribué à Shâh Abbâs

Ce troisième sabre attribué à Shâh Abbâs est exposé au Musée Militaire de Téhéran. Il a fait l'objet d'une étude dans l'ouvrage *Arms and Armor from Iran: The Bronze Age to the End of the Qajar Period* en 2006 (Moshtagh Khorasani, 2006, p. 434, cat 74).

Provenance: Musée Militaire de Téhéran

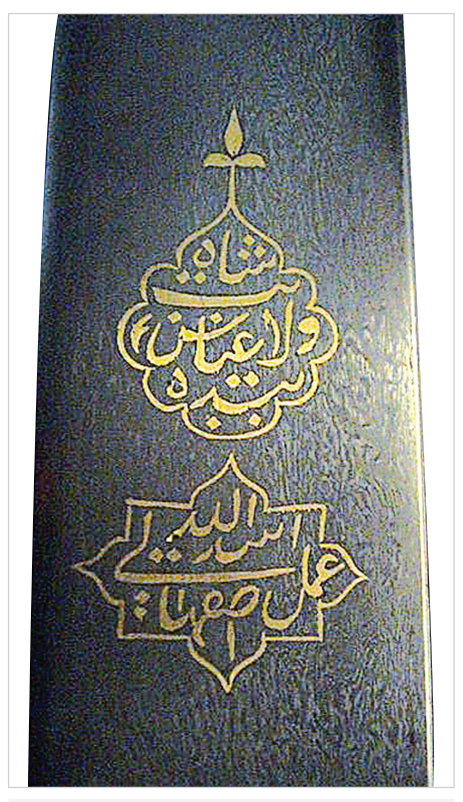
Numéro d'inventaire du musée: 318

Photo 9: Troisième sabre attribué à Shâh Abbâs

Plaquettes de poignée: Ivoire de morse

Motif d'acier damas: Le motif d'acier damas est en "grain de bois" ou *pulâd-e jowhardâr-e moshabak* پولاد جوهردار مشبک (acier damas à motif de toile ou acier damas en grain de bois).

Cartouche supérieur: Le cartouche,



▲ Photo 10

incrusté d'or, porte l'inscription *bandeh-ye shâh-e velâyat Abbâs* بنده شاه ولایت عباس (le serviteur du Roi de droit divin, Abbâs).

Cartouche inférieur: Sur le cartouche inférieur, on peut lire *Amal-e Assadollâh Isfahâni* عمل اسداللّه اصفهانی (œuvre d'Assadollâh Isfahâni).

Photo 10: Cartouches du troisième sabre attribué à Shâh Abbâs

***Boltchâq* (garde en croisière):** La garde en croisière est en acier damas et incrustée d'or dans un dessin floral.

Photo 11: Garde en croisière du troisième sabre attribué à Shâh Abbâs

***Kolâhak*:** Le chapeau du pommeau est damasquiné en or dans un dessin floral.

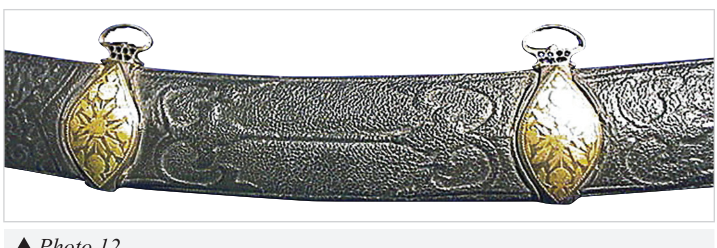


▲ Photo 11

***Varband* (garnitures du fourreau):** Les garnitures du fourreau sont en acier damas et incrustées d'or dans un dessin floral.

Photo 12: Garnitures du fourreau du troisième sabre attribué à Shâh Abbâs

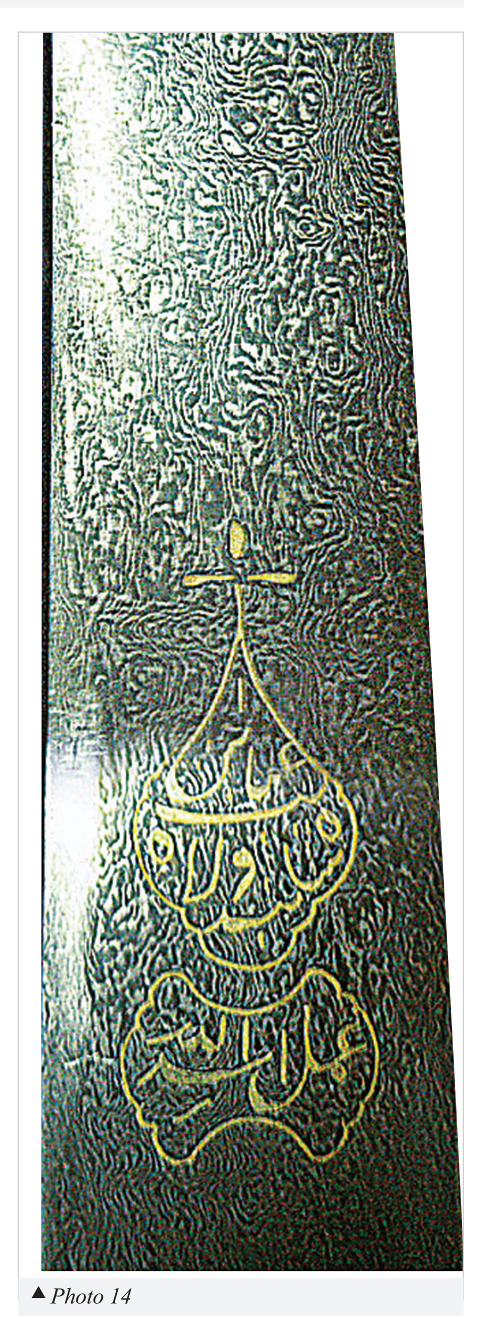
***Qalâf* (fourreau):** Le fourreau est fait de deux plaques de bois collées l'une contre l'autre et recouvertes de chagrin de couleur verte. Le chagrin sur ce fourreau est fait en cuir d'onagre (âne sauvage) présentant des aspérités rondes très régulières sur sa surface. Sous la couverture en cuir, on peut distinguer une formation géométrique faite de brindilles. La chape est absente.



▲ Photo 12



▲ Photo 13



▲ Photo 14

Longueur totale: 94 cm
Longueur de la poignée: 12 cm
Largeur de la garde en croisière: 17,5 cm
Largeur du fort (Partie la plus épaisse de la lame proche de la garde en croisière): 3,2 cm
Largeur de la lame au milieu: 2,9 cm
Poids sans fourreau: 960 grammes
Poids avec fourreau: 1230 grammes

5) Quatrième *shamshir* attribué à Shâh Abbâs

Le quatrième sabre attribué à Shâh Abbâs est exposé au Musée Militaire de Téhéran. Ce *shamshir* a déjà été étudié dans le livre *Arms and Armor from Iran: The Bronze Age to the End of the Qajar Period* en 2006 (Moshtagh Khorasani, 2006, p. 436,cat 76).

Provenance: Musée Militaire de Téhéran

Photo 13: Quatrième sabre attribué à Shâh Abbâs

Plaquettes de poignée: Ivoire de morse

Motif d'acier damas: Le motif d'acier damas est en "grain de bois" ou *pulâd-e jowhardâr-e moshabak* پولاد جوهردار مشبک (acier damas à motif de toile ou acier damas en grain de bois).

Cartouche supérieur: Le cartouche, incrusté d'or, porte l'inscription *bandeh-ye shâh-e velâyat Abbâs* بنده شاه ولایت عباس (le serviteur du Roi de droit divin, Abbâs).

Cartouche inférieur: sur le cartouche inférieur, on peut lire *Amal-e Assadollâh* عمل اسدالله (œuvre d'Assadollâh).

Photo 14: Cartouches du quatrième sabre attribué à Shâh Abbâs

***Boltchâq* (garde en croisière):** La garde en croisière est en acier damas et



▲ *Photo 15*



▲ *Photo 16*

incrustée d'or dans un dessin floral.

Photo 15: La garde en croisière du quatrième sabre attribué à Shâh Abbâs

Âhanak: La monture latérale de la poignée est en acier damas et damasquinée d'or dans un dessin floral.

***Kolâhak*:** Le chapeau du pommeau est en or et porte un motif floral.

***Varband* (garnitures du fourreau):** Les garnitures du fourreau et la chape sont en acier damas et damasquinées d'or dans un dessin floral.

Photo 16: Garnitures du quatrième sabre attribué à Shâh Abbâs

***Qalâf* (fourreau):** Le fourreau est fait de deux plaques de bois collées l'une contre l'autre recouvertes de chagrin de couleur verte. Le chagrin sur ce fourreau est fait en cuir d'onagre présentant des aspérités rondes très régulières sur sa surface. Sous la couverture en cuir, on peut voir une formation géométrique faite de brindilles. La chape est absente.

Longueur totale: 99 cm

Largeur de la garde en croisière: 13,5 cm

Longueur de la poignée: 13 cm

Largeur du fort (partie la plus épaisse de la lame proche de la garde en croisière): 3,2 cm

Largeur de la lame au milieu: 3 cm

Poids sans fourreau: 880 grammes

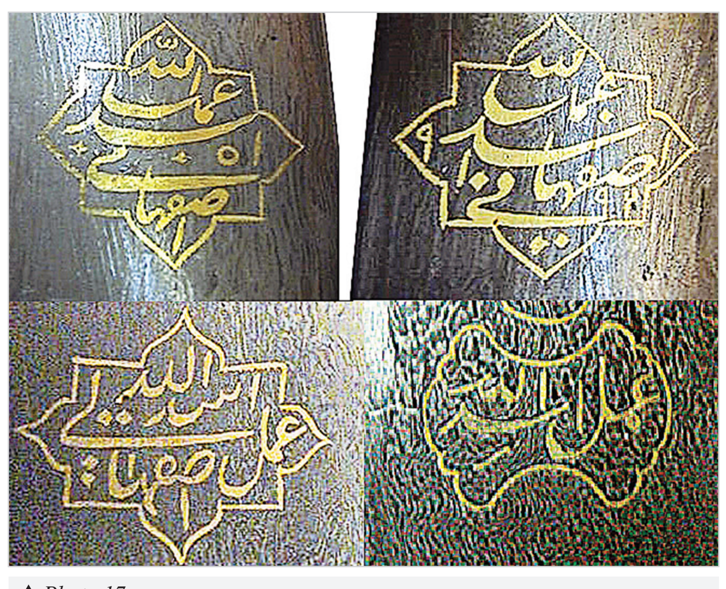
Poids avec fourreau: 1200 grammes

Photo 17: Les cartouches des quatre sabres en comparaison

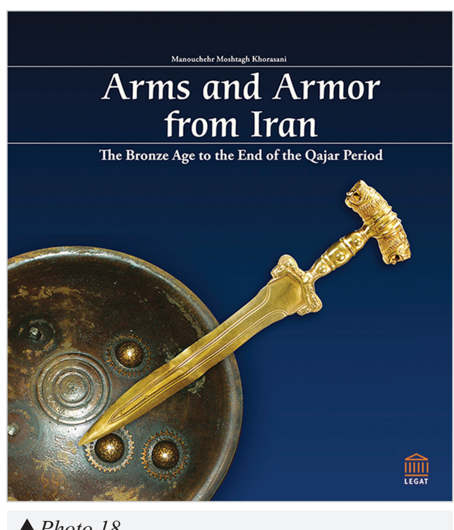
Pour des informations détaillées sur ces *shamshirs* et d'autres armes et armures royales, voir l'ouvrage *Arms and Armor from Iran: The Bronze Age to the End of the Qajar Period.*

6. Conclusion

Comme nous l'avons vu, les quatre



▲ *Photo 17*



▲ *Photo 18*

shamshirs attribués à Shâh Abbâs et exposés au Musée Militaire de Téhéran portent le cartouche d'*Assadollâh*. Trois des *shamshirs* ont le cartouche *Amal-e Assadollâh Isfahâni* et le quatrième *shamshir* celui de *Amal-e Assadollâh*. Seulement deux ont une écriture semblable: le premier et le deuxième *shamshir*. Mais même sur ces deux cartouches, le positionnement de chaque lettre est différent.

Photo 18: Pour plus d'informations, voir le livre *Arms and Armor from Iran: The Bronze Age to the End of the Qajar Period.* ■

1. Falsafi (1996, p. 453, V. 2).
2. Voir Moshtagh Khorasani (2010) et Romanowsky (1967, p. 78).
3. Voir Moshtagh Khorasani (2006, pp. 156-163).
4. Voir Moshtagh Khorasani (2006, pp. 156-163).
5. Voir Mayer (1962, pp. 9: 1).
6. Moshtagh Khorasani (2006, pp. 156-163).
7. Tahvildâr Isfahâni (1964, p. 106).
8. Ehsani (2003, p. 195).
9. Pour les lames signées avec le nom Assadollâh et ses variantes, voir Moshtagh Khorasani (2006, p. 430, cat.70, p. 432, cat. 73; p. 434, cat. 74; p. 435, cat. 75; p. 436, cat. 76; p. 441, cat. 79; p. 451, cat. 85; pp. 448-449, cat. 83; p. 451, cat.85; p. 453, cat 86; p. 456, cat. 89; p. 461, cat. 93; p. 471, cat.103; p. 481, cat.112; p. 503, cat.131; p. 518, cat. 143; p. 526, cat. 151; p. 529, cat.152; p. 536, cat. 157; p. 547, cat.166).

Références:

-Ehsani, Muhammad Taghi (2003). *Haft Hezâr Sâl Honar Felezkâri Dar Irân* [Seven Thousand Years of the Art of Metalworking in Iran]. Tehran: Sherkat-e Enteshârât-e Elmi Va Farhangi.

-Falsafi, Nasrollah (1996). *Zendegâni Shâh Abbâs (The Biography of Shah Abbas).* 5 vols. Tehran: Châpkhâneh-ye Mahârat.

-Mayer, L.A. (1962). *Islamic Armourers and Their Work*. *Prince of Wales Museum Bulletin* (Bombay) 6: 128, 20 pls.

-Moshtagh Khorasani, Manouchehr (2013). "Les Légendaires Forgerons Iraniens Assadollâh et Kalbeali". *La Revue de Téhéran, Mensuel Culturel Iranien en Langue Française*. No. 90, 8e Année, Mai 2013, pp. 20-40.

-Moshtagh Khorasani, Manouchehr (2010b). "Persian Swordmakers (Armeiros Persas)". In: *Rites of Power: Oriental Arms* (*Rituais de Poder: Armas Orientais*), Casal de Cambra: Caleidoscópio, pp. 41-55.

-Moshtagh Khorasani, Manouchehr (2010a). *Lexicon of Arms and Armor from Iran: A Study of Symbols and Terminology*. Tübingen: Legat Verlag.

-Moshtagh Khorasani, Manouchehr (2006). *Arms and Armor from Iran: The Bronze Age to the End of the Kadjar Period*. Tübingen: Legat Verlag.

-Nasrâbâdi Esfahâni, Mirzâ Mohammad Tâher (1938). *Tazakoreh-ye Nasrâbâdi*. Annotated by Vahid Dastgerdi. Tehrân: Châpkhâneh-ye Armaqân.

-Romanowsky, Dobencha (1967). "Târikhtcheh-ye Aslahe-ye Sard dar Irân" [The Short History of Cold Weapon in Iran]. [Part 2]. In: *Majjaleh-ye Barrasi-hâye Târikhi* [Journal of Historical Research], Number 6, Year 2, pp. 89-112.

-Tahvildâr Esfahâni, Hossein ben Mohammad Ebrâhim (1964). *Joqrâfiyâ-ye Esfahân: Jogrâfiyâ-ye Tabi'i va Ensâni va Âmâr-e Asnâf-e Shahr* [The Geography of Isfahan: the Natural and Human Geography and the Statistics on Crafts from the City]. Annotated by Manutchehr Sotude. Tehran: Tchâpkhâneh-ye Dâneshgâh-e Tehrân.

Vous pouvez vous procurer la revue dans les principaux kiosques de votre ville ou chez les libraires d'Etelaat.

En cas de non distribution chez votre marchand de journaux, contactez le bureau d'Etelaat de votre ville.

Envoyez vos articles et vos textes par courrier électronique ou par la poste.

Les opinions soutenues dans les articles ne sont pas nécessairement partagées par la revue.

La Revue de Téhéran se réserve la liberté de choisir, de corriger et de réduire les textes reçus. De même, les textes reçus ne seront pas restitués aux auteurs.

Toute citation reste autorisée avec notation des références.

ماهنامه «رُوو دوتهران» در دکه‌های اصلی روزنامه فروشی و نیز در کتابفروشی های وابسته به موسسه اطلاعات توزیع می گردد.

در صورت عدم ارسال مجله به دکه ی مورد مراجعه شما، با دفتر نمایندگی روزنامه اطلاعات در شهر خود تماس حاصل فرمایید.

مقالات و مطالب خود را از طریق پست الکترونیکی یا پست عادی، حتی الامکان به صورت تایپ شده ارسال فرمایید.

چاپ مقاله به معنای تایید محتوای آن نیست.

« رُوو دو تهران » در گزینش، ویرایش و تلخیص مطالب دریافتی آزاد است. همچنین مطالب دریافتی برگردانده نمی‌شود.

نقل مطالب این مجله با ذکر ماخذ آزاد است.

S'abonner en Iran

LA REVUE DE TEHERAN

فرم اشتراک ماهنامه "رُوو دو تهران"

- یک ساله ۵۰۰/۰۰۰ ریال
- شش ماهه ۲۵۰/۰۰۰ ریال
- 1 an 50 000 tomans
- 6 mois 25 000 tomans

Nom de la société (*Facultatif*) موسسه

Nom نام خانوادگی — Prénom نام

Adresse آدرس

Boîte postale صندوق پستی — Code postal کدپستی

E-mail پست الکترونیکی — Téléphone تلفن

اشتراک از ایران برای خارج کشور

- شش ماهه ۱/۳۰۰/۰۰۰ ریال
- یک ساله ۲/۶۰۰/۰۰۰ ریال

S'abonner d'Iran pour l'étranger

- 1 an 260 000 tomans
- 6 mois 130 000 tomans

Effectuez votre virement sur le compte :

Banque Tejarat
N°: **251005060** de la Banque Tejarat
Agence **Mirdamad-e Sharghi**, **Téhéran**,
Code de l'Agence : **351**
Au nom de **Mo'asese Ettelaat**

Vous pouvez effectuer le virement dans l'ensemble des Banques Tejarat d'Iran.

حق اشتراک را به حساب جاری ۲۵۱۰۰۵۰۶۰ نزد **بانک تجارت**،
شعبه **میرداماد شرقی تهران، کد ۳۵۱**
(قابل پرداخت در کلیه شعب بانک تجارت)
به نام **موسسه اطلاعات** واریز،
و اصل فیش را به همراه فرم اشتراک به آدرس
تهران، خیابان میرداماد، خیابان نفت جنوبی، موسسه اطلاعات،
نشریه ***La Revue de Téhéran*** ارسال نمایید.
تلفن امور مشترکین: ۲۹۹۹۳۴۷۲ - ۲۹۹۹۳۴۷۱

Merci ensuite de nous adresser la preuve de virement ainsi que vos nom et adresse à l'adresse suivante:
Presses Ettelaat, Av. Naft-e Jonoubi, Bd. Mirdamad, Téhéran.
Code Postal : 15 49 95 31 11
Pour signaler tout problème de réception : mail@teheran.ir

مجلهٔ تهران

صاحب امتیاز
مؤسسهٔ اطلاعات

مدیر مسئول
محمد جواد محمدی

سردبیر
املی نُوواِگلیز (رضوی فر)

دبیری تحریریه
عارفه حجازی
بابک ارشادی

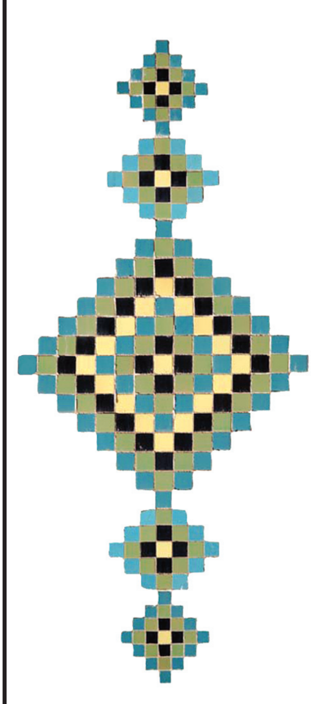
تحریریه
روح الله حسینی
اسفندیار اسفندی
افسانه پورمظاهری
ژان-پیِر بریگودیو
میری فِررا
اِلودی برنارد
ژیل لانو
مجید یوسفی بهزادی
خدیجه نادری بنی
زینب گلستانی
مهناز رضائی
جمیله ضیاء
شکوفه اولیاء
هدی صدوق
شهاب وحدتی
سپهر یحیوی

طراحی و صفحه آرایی
منیره برهانی

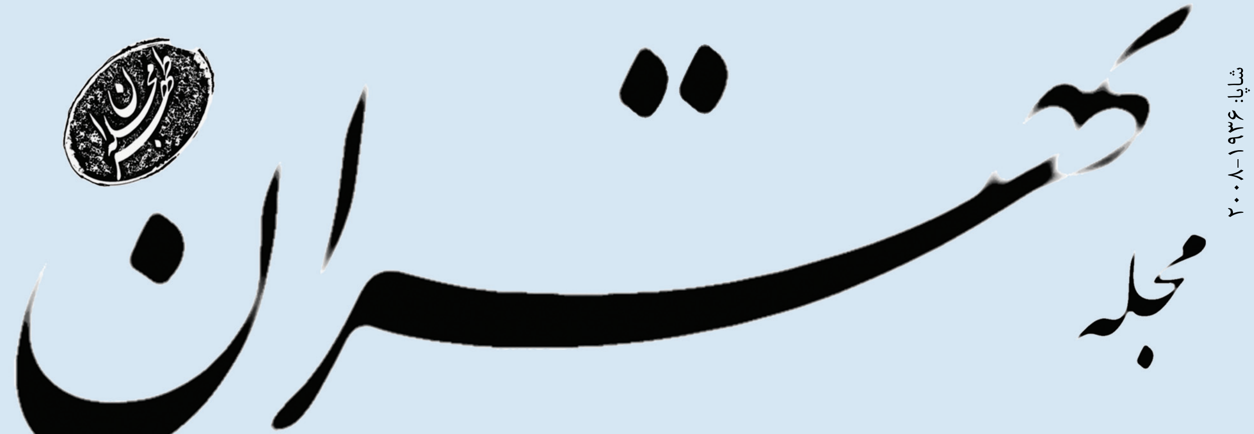
تصحیح
بئاتریس ترهارد

پایگاه اینترنتی
میلاد شکرخواه
محمدامین یوسفی
مژده برهانی

نشانی: تهران، بلوار میرداماد،
خیابان نفت جنوبی،
مؤسسهٔ اطلاعات، اطلاعات فرانسه
کدپستی: ۱۵۴۹۹۵۳۱۱۱
تلفن: ۲۹۹۹۳۶۱۵
نمابر: ۲۲۲۲۳۴۰۴
نشانی الکترونیکی: **mail@teheran.ir**
تلفن آگهی ها: ۲۹۹۹۴۴۴۰
چاپ ایرانچاپ



Verso de la couverture:
La Grande Mosquée de Golpâyegân, province d'Ispahan



ماهنامهٔ فرهنگ و اندیشه به زبان فرانسوی

شمارهٔ ۱۳۷، فروردین ۱۳۹۶، سال دوازدهم

قیمت: ۲۰۰۰ تومان

۵ یورو

www.teheran.ir